Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 347 2

S. G. Kallenberg

Musikalische Kompositionsformen

II

MT
40
K2
Bd.2

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig

Die Sammlung

„Aus Natur und Geisteswelt"

verdankt ihr Entstehen dem Wunsche, an der Erfüllung einer bedeutsamen sozialen Aufgabe mitzuwirken. Sie soll an ihrem Teil der unserer Kultur aus der Scheidung in Kasten drohenden Gefahr begegnen helfen, soll dem Gelehrten es ermöglichen, sich an weitere Kreise zu wenden, und dem materiell arbeitenden Menschen Gelegenheit bieten, mit den geistigen Errungenschaften in Fühlung zu bleiben. Der Gefahr, der Halbbildung zu dienen, begegnet sie, indem sie nicht in der Vorführung einer Fülle von Lehrstoff und Lehrsätzen oder etwa gar unerwiesenen Hypothesen ihre Aufgabe sucht, sondern darin, dem Leser Verständnis dafür zu vermitteln, wie die moderne Wissenschaft es erreicht hat, über wichtige Fragen von allgemeinstem Interesse Licht zu verbreiten, und ihn dadurch zu einem selbständigen Urteil über den Grad der Zuverlässigkeit jener Antworten zu befähigen.

Es ist gewiß durchaus unmöglich und unnötig, daß alle Welt sich mit geschichtlichen, naturwissenschaftlichen und philosophischen Studien befasse. Es kommt nur darauf an, daß jeder an einem Punkte die Freiheit und Selbständigkeit des geistigen Lebens gewinnt. In diesem Sinne bieten die einzelnen, in sich abgeschlossenen Schriften eine Einführung in die einzelnen Gebiete in voller Anschaulichkeit und lebendiger Frische.

In den Dienst dieser mit der Sammlung verfolgten Aufgaben haben sich denn auch in dankenswertester Weise von Anfang an die besten Namen gestellt. Andererseits hat dem der Erfolg entsprochen, so daß viele der Bändchen bereits in neuen Auflagen vorliegen. Damit sie stets auf die Höhe der Forschung gebracht werden können, sind die Bändchen nicht, wie die anderer Sammlungen, stereotypiert, sondern werden — was freilich die Aufwendungen sehr wesentlich erhöht — bei jeder Auflage durchaus neu bearbeitet und völlig neu gesetzt.

So sind denn die schmucken, gehaltvollen Bände durchaus geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen kleinen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden. Durch den billigen Preis ermöglichen sie es tatsächlich jedem, auch dem wenig Begüterten, sich eine kleine Bibliothek zu schaffen, die das für ihn Wertvollste „Aus Natur und Geisteswelt" vereinigt.

Die meist reich illustrierten Bändchen sind
in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Jedes Bändchen geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25

Leipzig **B. G. Teubner**

Bildende Kunst. Architektur. Musik.

Die Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)

Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Dir. Prof. Dr. Th. Volbehr. Mit 44 Abb. (Bd. 68.)

Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bände. Mit zahlreichen Abb. (Bd. 317, 318, auch in 1 Bd. geb.)

Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 57 Abb. (Bd. 317.)

Bd. II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 31 Abb. (Bd. 318.)

Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage. Eine Einführung in die griechische Plastik. Von Dr. H. Wachtler. Mit 8 Tafeln und 32 Abb. (Bd. 272.)

Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke. Von E. Hildebrandt. Mit 44 Abb. (Bd. 392.)

Albrecht Dürer. Von Dr. R. Wustmann. Mit 33 Abb. (Bd. 97.)

Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. Mit 50 Abb. (Bd. 158.)

Niederländische Malerei im 17. Jahrh. Von Dr. H. Jantzen. Mit zahlr. Abb. (Bd. 373.)

Die deutsche Malerei im 19. Jahrh. Von Prof. Dr. R. Hamann. 3 Bde. Mit Abb. (Bd. 399—401, auch in 1 Bd. geb.)

Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Von Direktor Prof. Dr. R. Graul. Mit 49 Abb. (Bd. 87.)

Die Maler des Impressionismus. Von Prof. Dr. B. Lázár. Mit 32 Abb. und 1 farbigen Tafel. (Bd. 395.)

Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. B. Haendcke. Mit 63 Abb. (Bd. 198.)

Kunstpflege in Haus und Heimat. Von Superint. R. Bürkner. 2. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 77.)

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. A. Matthaei. 3. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 8.)

Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 62 Abb. und 3 Tafeln. (Bd. 326.)

Die Renaissancearchitektur in Italien I. Von Dr. P. Frankl. Mit 12 Tafeln und 27 Textabbildungen. (Bd. 381.)

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. (Bd. 178.)

Musikalische Kompositionsformen. Von S. G. Kallenberg. 2 Bde. (Bd. 386, 413, auch in 1 Bd. geb.)

Bd. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. (Bd. 386.)

Bd. II: Kontrapunktik und Formenlehre. (Bd. 413.)

Die Instrumente des Orchesters. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. Mit 60 Abb. (Bd. 384.)

Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. Mit Partiturbeispielen und 3 Tafeln. (Bd. 308.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Prof. Dr. O. Bie. (Bd. 325.)

Geschichte der Musik. Von Dr. Fr. Spiro. (Bd. 143.)

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. C. Krebs. 2. Aufl. Mit 4 Bildnissen. (Bd. 92.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Istel. Mit 1 Silhouette. (Bd. 239.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Istel. Mit 1 Bildnis Richard Wagners. (Bd. 330.)

Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaehde. 2. Aufl. Mit 20 Abb. (Bd. 230.)

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
413. Bändchen

Musikalische Kompositionsformen

II

Kontrapunktik und Formenlehre

Von

Siegfried Garibaldi Kallenberg

FACULTY OF MUSIC
10, 025
UNIVERSITY OF TORONTO
2 - 8 - 62

Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1913

MT
40
K2
Bd. 2

LIBRARY
AUG 15 1962
UNIVERSITY OF TORONTO

806011

Copyright 1913 by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Vorrede.

Das vorliegende Bändchen behandelt — im Anschluß an das I., das die rein harmonischen Kompositionsmittel zum Gegenstand hatte — im 1. Abschnitt alle wesentlichen Formen des Kontrapunkts, wie einfacher und doppelter Kontrapunkt, Kanon und Fuge; im 2. Abschnitt die Formbildungselemente (Motiv, Thema usw.) und ihre Entwicklung zu eigentlichen Kunstformen: Lied-, Rondo- und Sonatenform. Daran schließt sich noch eine Darstellung der heute gebräuchlichen Vokalformen an, des Liedes, Chores, der Oper usw. Auch hier war es uns nicht darum zu tun, eine Anleitung zum Komponieren zu geben, sondern unter Berücksichtigung der historischen Entwicklung den Leser in das Wesen des Tonmaterials einzuführen, nicht nach der Seite des Physiologischen, sondern nach der Seite des Transzendenten oder Ästhetischen, wie man sagen will. Dies alles ist sozusagen die Grammatik der Tonkunst; der Komponist bedarf ihrer unbedingt, will anders er überhaupt seiner Phantasie Ausdruck geben. Der Laie aber wird mit ungleich höherem Genuß und Verständnis auch für kompliziertere Werke der Musik diesen entgegentreten, wenn Harmonie, Kontrapunkt und Polyphonie keine unbekannten Welten mehr für ihn sein werden.

Juli 1913.

S. G. Kallenberg.

Inhaltsübersicht.

I. Kontrapunktik: Seite

Der polyphone Stil 1
Der einfache Kontrapunkt . . 3
Der doppelte Kontrapunkt . . 15
Der Kontrapunkt der Dezime . 23
Der Kontrapunkt der Duodezime 31
Kunstwerke 43
Der Kanon 44
Die Fuge 58

II. Kompositionsform:

Das Motiv 66
Das Thema 70
Der Satz 71
Satzketten 71
Die Periode 72
Die Doppelperiode 76
Die kleine zweiteilige Liedform 78
Die große zweiteilige Liedform 81
Die dreiteilige Liedform . . . 82
Die Sonatenform 83

Seite

Die kleine Rondoform 88
Die große Rondoform 89
Die Variationenform 91
Die alten Tanzformen 92
Das Menuett 93
Das Scherzo 93
Die Ouvertüre 94
Das Konzert 94
Die Phantasie 95
Die Vokalmusik 95
Das Lied 95
Der mehrstimmige Gesang . . 96
Die Madrigale 96
Der Bachsche Choral 97
Der Chor 97
Das Rezitativ 98
Die Arie 98
Die Oper 98
Die Motette 99
Die Kantate 99
Das Oratorium und die Messe 100

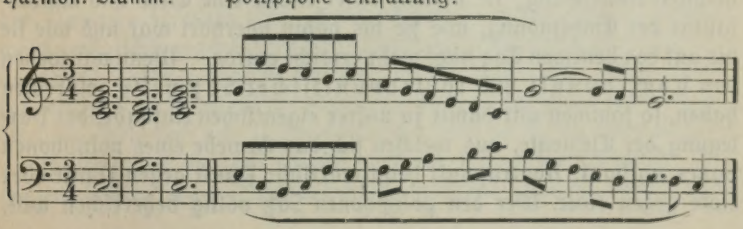
Erster Abschnitt.

Kontrapunktik.

Der polyphone Stil.

Wir haben im Verlauf unsrer Abhandlungen über die musikalische Harmonie gesehen, wie sich aus den kompakten Massen einfacher Akkorde allmählich durch den Gebrauch der Vorhalte, der Durchgangs- und Wechselnoten flüssigere Gebilde entwickelten. Die einzelne Stimme begann selbständigere Wege zu gehen, die ursprüngliche vertikale Linie, wie sie sich noch in unseren ersten Akkordverbindungen zeigte, wich allmählich einer mehr horizontalen, fließenden Linie, die Starrheit wandelte sich in Fluß. In der am Schluß des I. Bändchens gegebenen Choralbearbeitung wies besonders der Baß schon Merkmale größerer Selbständigkeit auf, insofern hier das melodische Element im Gegensatz zu dem bis dahin rein harmonischen mehr in den Vordergrund trat. Wenn wir nun den Boden des akkordmäßigen Satzes gänzlich verlassen und dazu übergehen, jeder Stimme eine individuelle Bedeutung zu geben, so entsteht das, was man in der Musik den „polyphonen Stil" nennt. Polyphonie heißt Vielstimmigkeit, sie ist das Widerspiel der mehr auf akkordmäßige Wirkung berechneten Schreibweise, welche man im Gegensatz zum polyphonen den homophonen Stil nennt. In den meisten Werken unserer musikalischen Literatur sind beide Schreibarten zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen, in vielen tritt jedoch entweder der polyphone oder der homophone Stil mehr zutage. In den Werken Bachs und seiner Vorgänger dominiert die Polyphonie, denn die Homophonie, die Bevorzugung akkordlicher Bildungen, entwickelte sich erst allmählich aus dem rein polyphonen Stil. — Polyphonie ist gewissermaßen entfaltete Harmonie, Blatt und Blüte eines harmonischen Stammes.

Harmon. Stamm: Polyphone Entfaltung:



Denn selbstverständlich liegt jedem polyphonen Satze eine bestimmte Harmonie zugrunde, man kann sagen, die Harmonie ist in einem solchen Tonstücke, einer Fuge z. B., *latent* vorhanden. Das *Wesentliche* der Polyphonie bleibt stets das *individuell Melodische* einer oder zweier Stimmen gegen eine andre zweite oder vierte Stimme; je nachdem eben der betreffende Satz zwei-, drei- oder vierstimmig gehalten ist. Ein Lied also z. B., in welchem nur die Singstimme selbständig melodisch gestaltet ist, die Begleitung aber akkordlich, sei es in geschlossener oder gebrochener Form, kann nicht als in polyphonem Sinne komponiert aufgefaßt werden. Ergehen sich jedoch auch die Stimmen des begleitenden Instrumentes, z. B. des Klaviers, zu der Melodie eines Liedes in ganz charakteristisch individuell geführter Art, dann ist ein so geschriebenes Lied auf polyphoner Grundlage aufgebaut, insofern, als eben jede am Ganzen beteiligte Stimme Eigentümliches zu sagen hat; daß also nicht nur der Sopran als prädestinierter Träger des dichterischen Gedankens, der Worte, sondern z. B. auch der *Baß* in bestimmender Weise auftritt. Hierbei tut nichts zur Sache, ob der Diskant der Klavierpartie einstimmig oder in Akkorden geführt ist, sofern diese Akkorde nur der Singstimme und wiederum auch dem Baß gegenüber vollendet selbstständig, melodisch individuell auftreten. —

Die Form der polyphonen Schreibweise hatte sich im frühen Mittelalter nach und nach aus den Trümmern der griechischen Tonsysteme entwickelt. Sie fand ihren Höhepunkt in den genialen Werken der Italiener Gabrieli, Monteverde, der Niederländer Orlando di Lasso, Josqin des Près u. a., artete jedoch bald in Künsteleien und Spielereien aus, das handwerkliche Element der Polyphonie, der

Kontrapunkt,

ward gewissermaßen Selbstzweck. Wer sich für die historische Entwicklung des polyphonen Stils näher interessiert, dem sei Spiros kleine Musikgeschichte empfohlen (Teubner, Leipzig: AMuG. Bd. 143). In Sebastian Bachs Werken offenbart sich die polyphone Denkart in ihrer höchsten Vollendung; sie verlieh dieser Musik eine Tiefe und Universalität der Empfindung, wie sie bis dahin unerhört war und wie sie bis auf den heutigen Tag nicht mehr erreicht wurde. — Wenn wir soeben von *Kontrapunkt* und *kontrapunktischer Satzweise* gesprochen haben, so kommen wir damit zu unsrer eigentlichen Aufgabe, der Darlegung der Elemente, aus welchen sich das Gewebe eines polyphonen Satzes aufbaut. Kontrapunkt heißt wörtlich: Punkt gegen Punkt oder Note gegen Note. Wer den polyphonen Satz völlig beherrschen will,

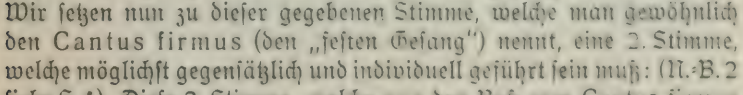
muß damit beginnen, zu einer gegebenen Hauptstimme eine zweite zu setzen, welche ebenfalls mehr oder weniger Selbständigkeit besitzt. Denn dadurch unterscheidet sich ja der Charakter eines polyphonen Satzes von einem solchen, der nur auf Akkorde oder deren Brechungen aufgebaut ist, daß jeder in die Entwicklung eingreifenden Stimme ein bestimmter melodischer Weg vorgezeichnet ist, den sie gegen eine oder mehrere andre Stimmen, die sich ebenfalls individuell melodisch zu behaupten haben, einzuschlagen hat. (Siehe z. B. das Finale der Jupitersymphonie von Mozart: 4 polyphon geführte Stimmen, oder das Vorspiel zu Wagners Tristan.) Unter Kontrapunkt versteht man nichts andres als polyphone Satzübungen, er ist das wichtigste und unentbehrlichste Handwerk jedes tüchtigen Musikers, und in erster Linie natürlich des produktiven. Der Eindruck des Plastischen, Beweglichen, Fließenden, welchen alle Meisterwerke, die Sonaten Haydns, Mozarts, Beethovens z. B., hervorrufen, beruht in erster Linie auf der vollkommnen Beherrschung der kontrapunktischen Satzkunst, welche allen diesen Komponisten eigen war.

Man unterscheidet in der Hauptsache 4 Hauptformen des Kontrapunkts: den einfachen und doppelten Kontrapunkt, den Kontrapunkt der Dezime und Duodezime. Kanon und Fuge sind besondere Gebiete des polyphonen Stils überhaupt. Wir wenden uns zunächst dem ersteren, dem

einfachen Kontrapunkt

zu. Sehen wir einmal, was man darunter versteht. Wir entwerfen in der Tonart G-Moll folgendes einstimmige Sätzchen: (N.-B. 1). Es

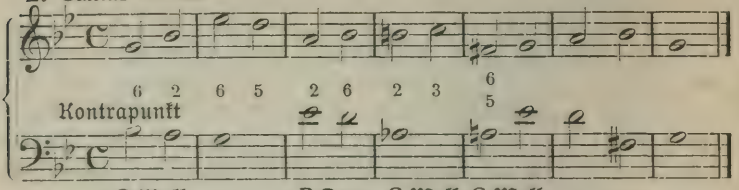
1. Cantus firmus



G-Moll

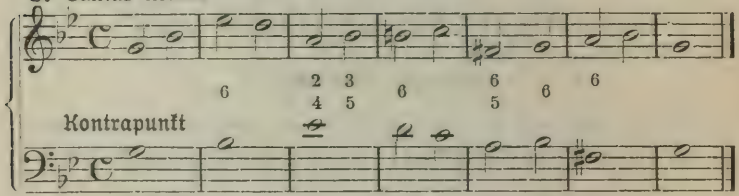
geht durchweg in halben Noten und hat klar ausgeprägte Linienführung. Wir setzen nun zu dieser gegebenen Stimme, welche man gewöhnlich den Cantus firmus (den „festen Gesang") nennt, eine 2. Stimme, welche möglichst gegensätzlich und individuell geführt sein muß: (N.-B. 2 siehe S. 4). Diese 2. Stimme, welche nun den Baß zum Cantus firmus (abgekürzt C. f.) bildet, ist der Kontrapunkt zu der zuerst entworfenen Melodie. Wir sind nun selbstverständlich nicht an diesen einen Kontrapunkt gebunden, sondern können mehrere solcher Kontrapunkte oder Gegenstimmen setzen. Dadurch erhalten natürlich auch die beiden Stim-

2. Cantus firmus



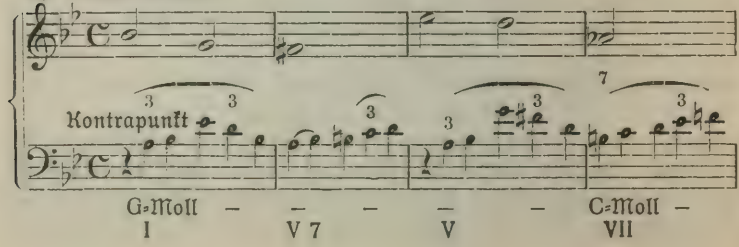
men eine jeweils verschiedene harmonische Unterlage. Die Hauptstufen geben wir auch hier, wie im I. Bändchen, durch Ziffern an. Wie aus diesem erinnerlich, bezeichnet die römische Ziffer die Tonstufe, die arabische die Art der harmonischen Zusammensetzung. Die nichtharmonischen, also sogenannten „harmoniefremden" Töne möge der Leser selbst zu bestimmen suchen, da bei zu reichlicher Bezifferung in kontrapunktischen Sätzen die Klarheit der graphischen Darstellung allzusehr leiden würde. Es sei hier nochmals darauf hingewiesen, daß der vorliegende Band über den Kontrapunkt beim Leser die Kenntnis des I. Bändchens (AMuG Bd. 386) über die Harmonik voraussetzt. N.-B. 3

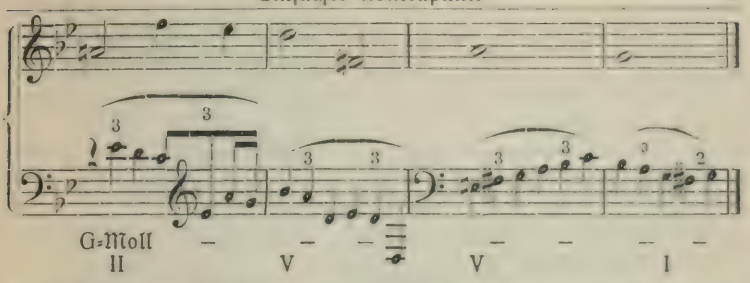
3. Cantus firmus



bringt nocheinmal einen aus ganzen und halben Noten gebildeten Kontrapunkt von etwas von der bisherigen abweichenden Linienführung. In

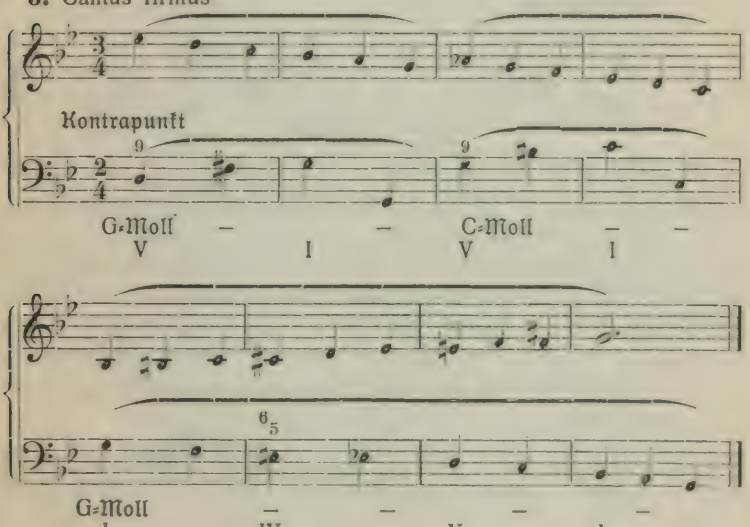
4. Cantus firmus





N.-B. 4 haben wir den Kontrapunkt von N.-B. 2 in etwas modifizierter Weise als Cantus firmus gebracht und ihm einen Kontrapunkt gegenüber gestellt, der sich vom Cantus firmus durch seine rhythmische und melodische Linienführung aufs deutlichste abhebt (Vierteltriolen gegen halbe Noten). Wir wollen nun auch dem Cantus firmus eine größere Beweglichkeit geben. N.-B. 5 ist so gestaltet, daß einem in ausdrucks-

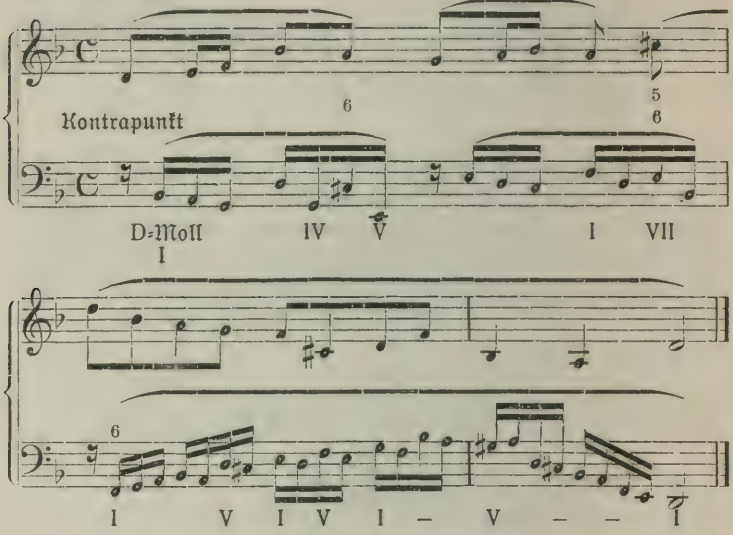
5. Cantus firmus



vollen Viertelnoten gehenden Cantus firmus ein Kontrapunkt entgegentritt, der sich sowohl durch die Taktart wie durch den Kontrast der Linie bemerkenswert vom Cantus firmus abhebt: dieser steht im $^3_4$ Takt, der Kontrapunkt aber im $^2_4$ Takt.

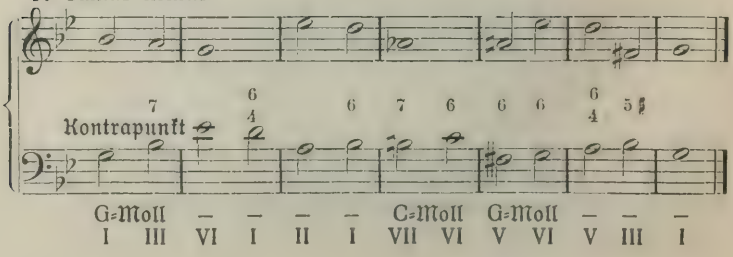
Wir geben nun zum Schluß dieser einfachen zweistimmigen Kontrapunktsätze im Notenbeispiel 6 einen ganz frei gestalteten Cantus firmus, dem ein reich bewegter Kontrapunkt gegenübertritt:

6. Cantus firmus

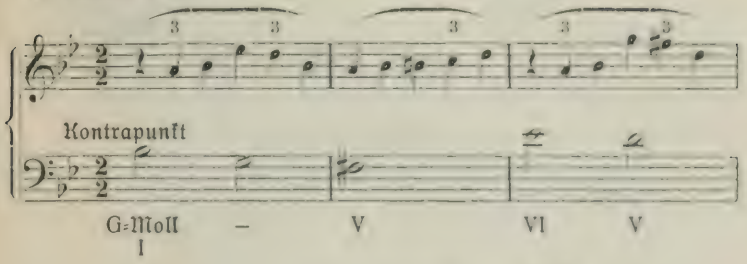


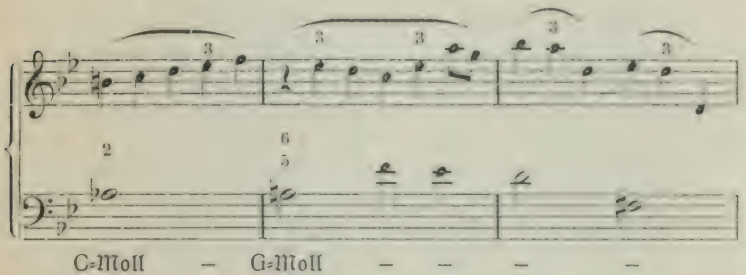
Man wird bemerkt haben, daß bei all diesen kleinen Beispielen dem Cantus firmus die führende melodische Rolle zufällt; der Kontrapunkt muß aber trotzdem so eigentümlich gestaltet sein, daß auch er gelegentlich die Führung als Oberstimme ergreifen und mit Ehren behaupten kann. In unsern bisherigen kleinen Sätzchen dürfte dies so ziemlich der Fall sein und wir geben in den folgenden Beispielen 7, 8 u. 9 eine Umkehrung der Beispiele 2, 4 u. 6. (N.-B. 7, 8 u. 9):

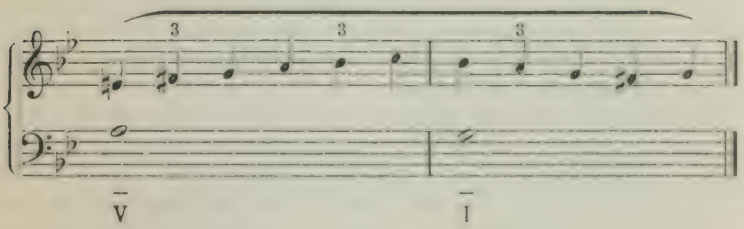
7. Cantus firmus



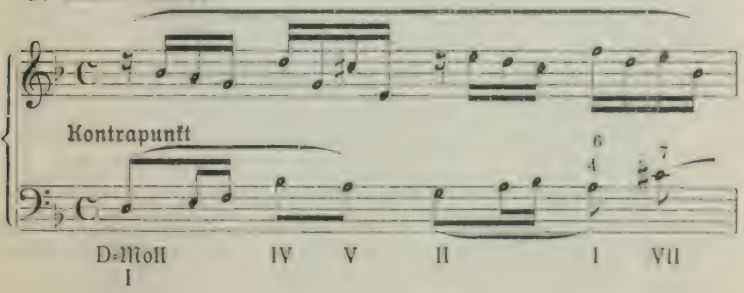
8. Cantus firmus

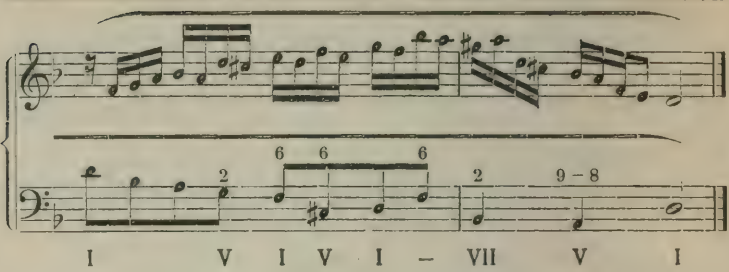






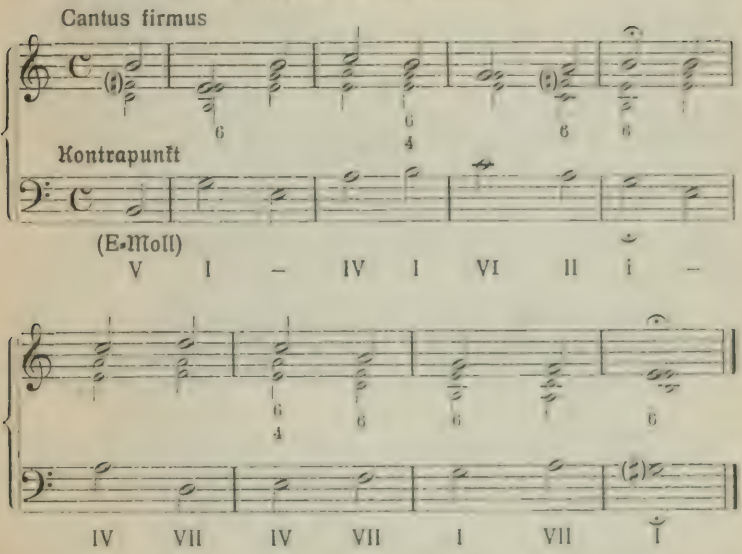
9. Cantus firmus



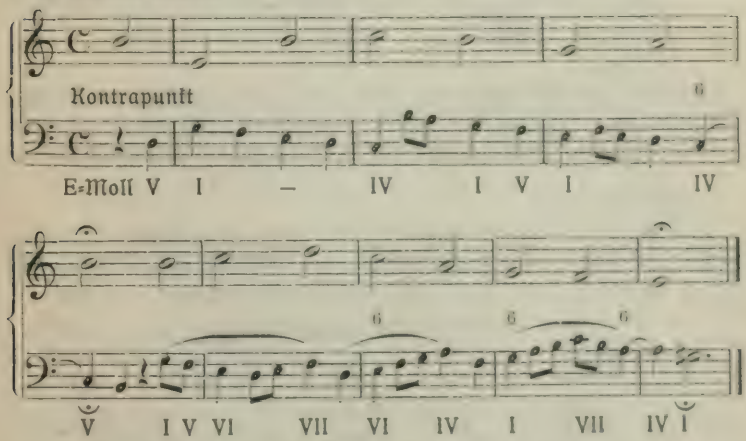


Wie der Leser sieht, haben wir den ursprünglichen Cantus firmus eine Oktave tiefer versetzt und zum Kontrapunkt gemacht, dagegen den ursprünglichen Kontrapunkt eine Oktave höher und in einen Cantus firmus verwandelt. Hat der so versetzte ursprüngliche Kontrapunkt auch als Cantus firmus Sinn, Bedeutung und Charakter, so war er auch ein guter Kontrapunkt; wogegen ein schwächlicher Kontrapunkt stets eine schlechte Melodielinie abgeben wird. Diese Art kontrapunktischer Stimmenversetzung nennt man den doppelten Kontrapunkt, und wir werden später ausführlich auf diese Form zurückkommen. Einstweilen wollen wir aber den einfachen Kontrapunkt, mit dem wir uns bisher beschäftigt haben, weiter ausgestalten. Wir hatten es bisher nur mit zwei gegeneinander geführten Stimmen zu tun; nun fügen wir eine dritte Stimme hinzu, oder einen zweiten Kontrapunkt zum Cantus firmus, so daß wir also einen dreistimmigen Satz erhalten. Auch diese dritte Stimme muß lebensfähig und charakteristisch gebaut sein, denn auch sie soll später einmal gegebenenfalls (im doppelten Kontrapunkt) die Stelle des Cantus firmus einnehmen, muß also ebenfalls melodiös gebaut sein. Als Cantus firmus der folgenden im einfachen Kontrapunkt zu 3 Stimmen geschriebenen Beispiele benutzen wir den I. Abschnitt des Chorals: „Aus tiefer Not"; dieser Choral steht in der phrygischen Kirchentonart, welche wir zunächst unverändert beibehalten. Um dem Leser jedoch nochmals ein anschauliches Bild der Entwicklung eines Tonsatzes aus seiner ursprünglich rein harmonisch-akkordlichen Form bis zu deren Auflösung in individuell geführte Stimmen zu geben, setzen wir den Choral erst im reinen vierstimmigen Satz nach Art unserer ersten Beispiele aus dem I. Bändchen (N.-B. 10). Den Baß haben wir hier schon sehr bestimmt gehalten, die harmonischen Füllnoten sind in kleinem Druck beigegeben. Im folg. Notenbeispiel lösen wir den Baß auf und gestalten ihn zu einem möglichst charakteristischen Kontrapunkt (N.-B. 11); aber auch diesem Kontrapunkt wollen

10. „Aus tiefer Not" (Phrygische Kirchentonart).

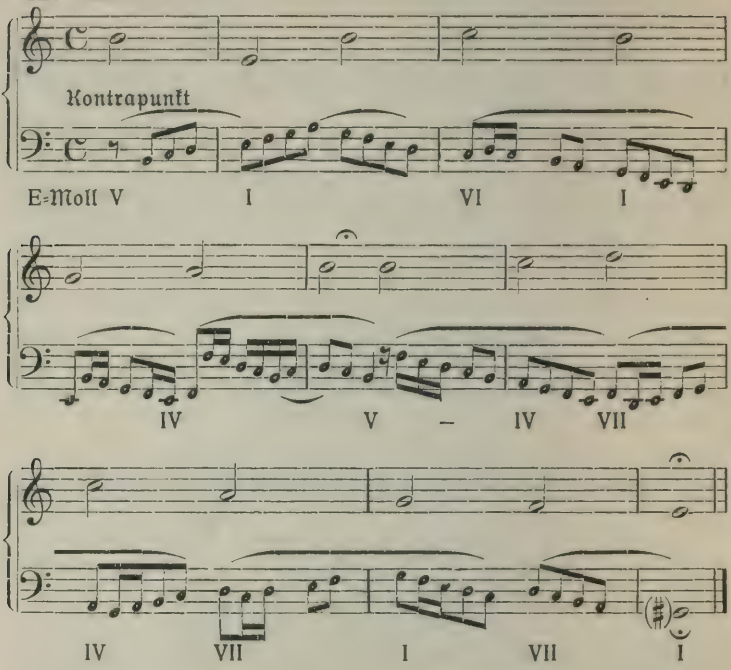


11. Cantus firmus



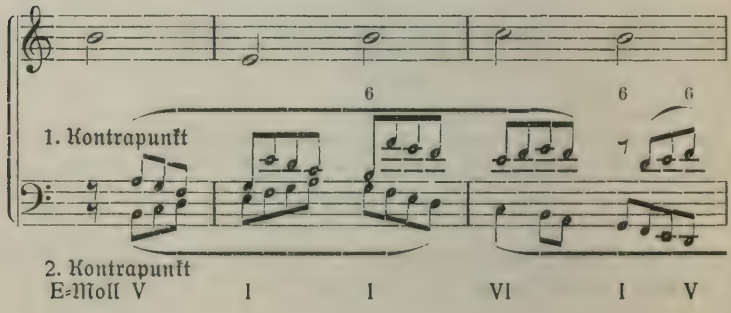
wir noch größere Beweglichkeit geben, der Cantus firmus tritt dann um so schärfer hervor (N.-B. 12).

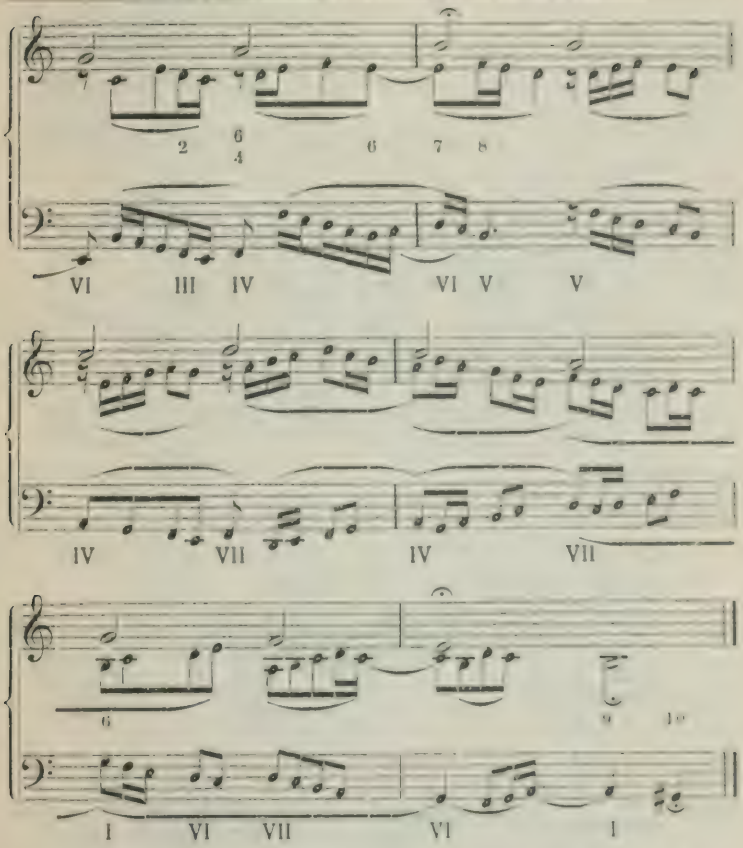
12. Cantus firmus



Im folg. Notenbeispiel tritt nun eine zweite kontrapunktierende Stimme hinzu, so daß der bisher zweistimmig gehaltene Satz nunmehr dreistimmig sich darstellt (N.-B. 13). Liegt, wie es hier in unserer

13. Cantus firmus



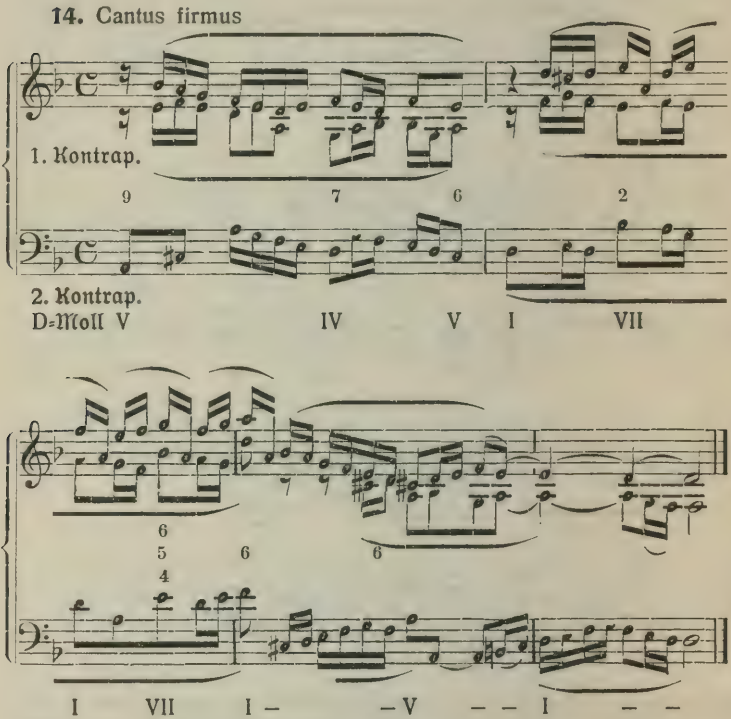


Choralmelodie der Fall ist, dem Cantus firmus eine tiefere Idee zu Grunde, so ist es Sache der kontrapunktierenden Stimmen, den inneren Gehalt des Cantus firmus, seinen ethischen Sinn, so stark wie möglich zum Ausdruck zu bringen, ihm gewissermaßen seinen Inhalt abzuringen und durch die Elemente des Rhythmus und der Melodie neu geformt in die Erscheinung treten zu lassen.[1]) Wir haben in den figu-

1) Verfasser erhebt keinen Anspruch darauf, an dieser Stelle diese Forderungen restlos erfüllt zu haben. Der Zweck unserer Darstellung, möglichst faßlich und einfach auch in den Notenbeispielen zu bleiben, legte beim Entwerfen desselben der Phantasie gewisse Schranken auf.

rierten Choralvorspielen Joh. Seb. Bachs Meisterwerke dieser Gattung kontrapunktischer Kunst vor uns, und wer irgend der Orgel einigermaßen mächtig ist, sollte nicht versäumen, sich mit diesen Wunderwerken vertraut zu machen.

Wir geben im folg. Notenbeispiel noch ein Beispiel des einfachen

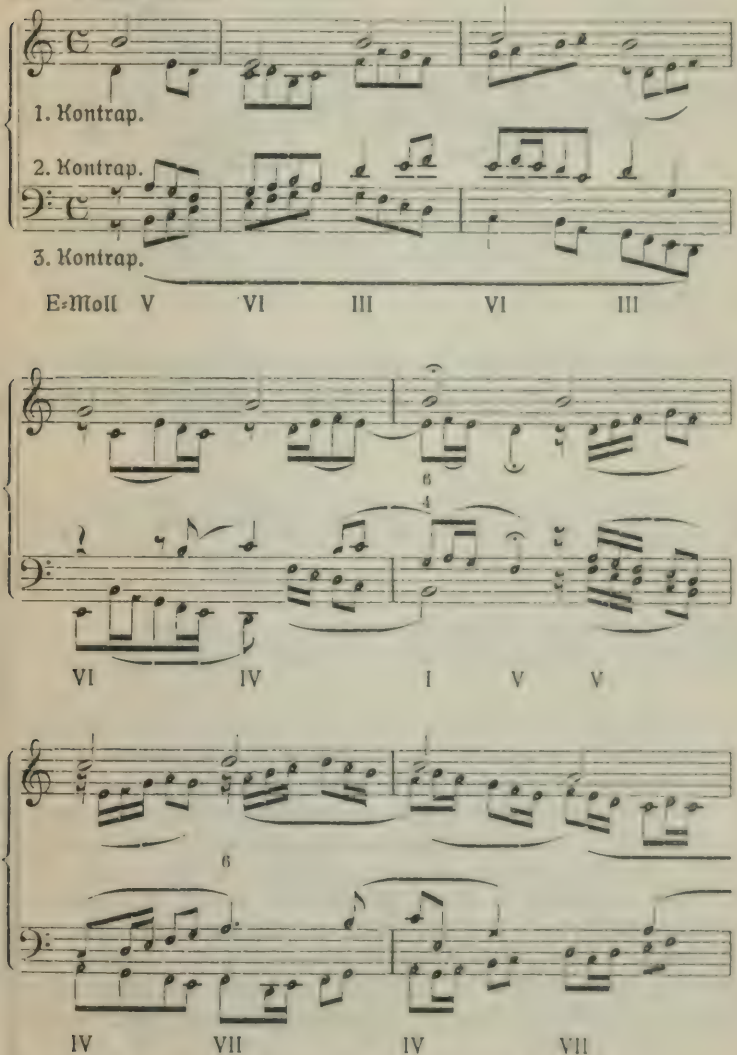


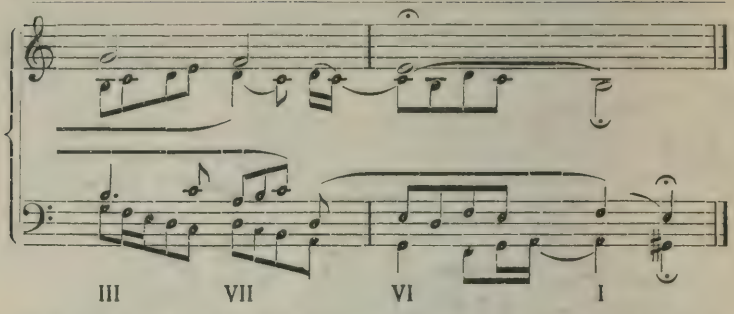
dreistimmigen Kontrapunkts; Cantus firmus und Kontrapunkt sind frei erfunden (N.-B. 14). Zu der in Notenbeispielen 10, 11, 12 u. 13 verwandten Choralmelodie tritt im folg. Notenbeispiel 15 noch eine 4. Stimme hinzu, so daß wir also einen streng kontrapunktisch gebauten vierstimmigen Satz vor uns haben, 3 kontrapunktierende Stimmen zum Cantus firmus (N.-B. 15 siehe S. 13 u. 14).

Ehe wir uns nun dem doppelten Kontrapunkt zuwenden, muß noch einer musikalischen Manier oder Ausdrucksweise gedacht werden,

die man mit dem Namen Sequenz bezeichnet. Sequenz heißt wörtlich: „Folge", d. h. eine Folge von Tönen, die rhythmisch und melodisch

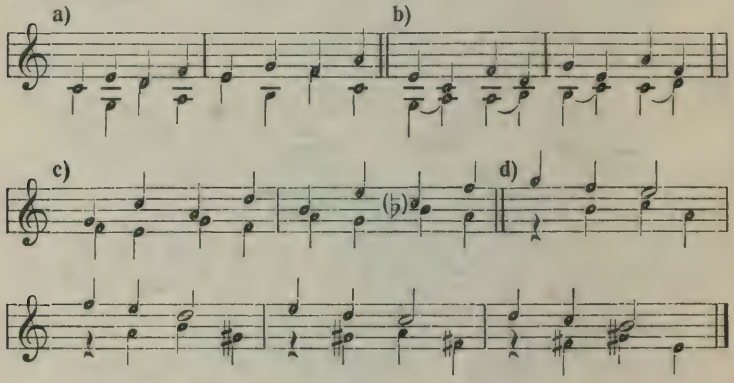
15. Cantus firmus





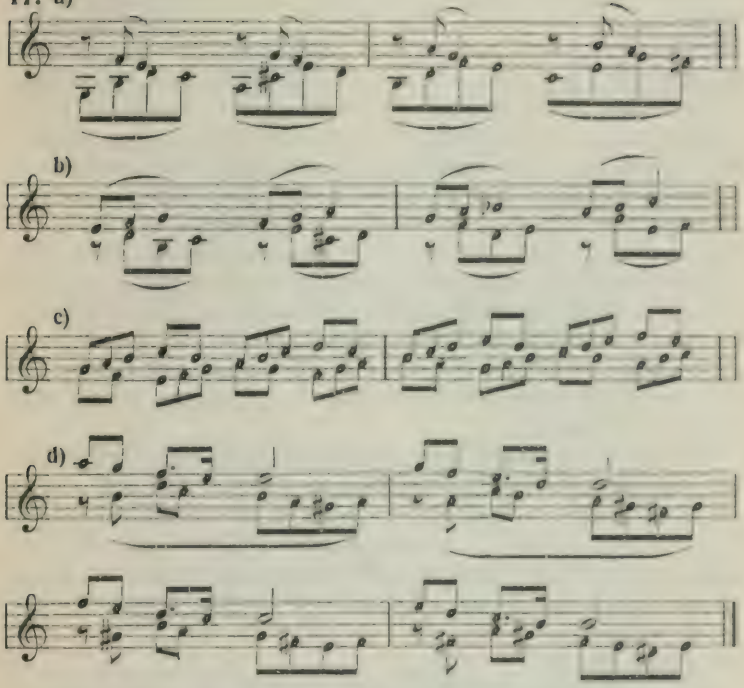
gleich gebaut, sich aber stufenweise in auf- oder absteigender Linie fortbewegen (N.-B. 16a, b, c, d):

16. Sequenzen.



Tritt innerhalb eines Cantus firmus eine derartige Sequenzbildung auf, so wird sich gewöhnlich der Kontrapunkt in irgendeiner Weise daran beteiligen. Wir haben in Notenbeispiel 16a, b, c, d einen Cantus firmus in Form allereinfachster Sequenzbildung gegeben, welchen eine 2. Stimme entsprechend kontrapunktiert. So steif zunächst derartige einfache zweitönige Sequenzen sich ausnehmen, so schlummert doch eine Fülle von Leben in solchen Motiven; sie werden zu reizvollen Gebilden, sobald man den Rhythmus zu Hülfe ruft. Wir geben in Notenbeispiel 17a, b, c, d rhythmische Umschreibungen der einfachen Sequenzen von Notenbeispiel 16. Aus diesen noch immer sehr bescheidenen Umbildungen wird der Leser die Lebensfähigkeit solcher einfacher Sequenzen leicht erkennen.

17. a)



Wir weisen hier im besondern auf die Bachschen Klavierwerke hin, welche eine Fülle solcher Bildungen enthalten (Englische Suiten, Schluß des D-Moll-Präludiums aus dem I. Band des Wohltemperierten Klaviers usw.).

Wir wenden uns nun derjenigen Form des Kontrapunkts zu, welche aus der Umkehrungsfähigkeit der Stimmen resultiert, nämlich dem sogenannten

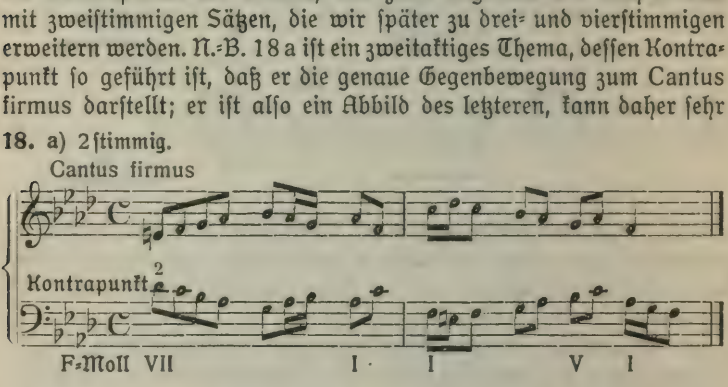
„Doppelten Kontrapunkt".

Wir sagten schon gelegentlich der Darstellung des einfachen Kontrapunkts, daß dieser stets so charakteristisch gestaltet sein müsse, daß er mit dem Cantus firmus vertauscht werden und seinerseits als führender Cantus firmus Verwendung finden könne. Wir machten die Probe und vertauschten in den Beispielen 7, 8, 9 den Kontrapunkt und Cantus firmus von 2, 4 und 6, indem wir den Kontrapunkt der letztgenannten

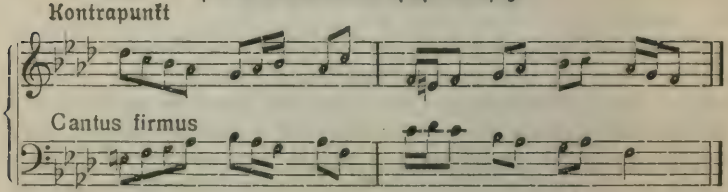
Beispiele eine Oktave höher, den entsprechenden Cantus firmus eine Oktave tiefer setzten. Auf dieser doppelten Verwendungsmöglichkeit von Kontrapunkt und Cantus firmus beruht das Wesen des doppelten Kontrapunkts. Beide Stimmen müssen so beschaffen sein, daß sie ihre Rollen tauschen können, daß also der ursprüngliche Cantus firmus durch Versetzung um 1 oder 2 Oktaven nach unten, der ursprüngliche Kontrapunkt dagegen durch Versetzung um 1 bzw. 2 Oktaven nach oben Cantus firmus werden kann; denn ob die Versetzung 1 oder 2 Oktaven beträgt, tut nichts zur Sache. Genauer wird dieser Kontrapunkt noch bezeichnet als doppelter Kontrapunkt der Oktave, da seine Versetzung nur oktavweise geschieht. Wir kommen jedoch in der Folge zu Kontrapunktformen, in welchen Kontrapunkt und Cantus firmus bei der Versetzung in andere Intervallverhältnisse gegeneinander zu stehen kommen als es diejenigen der Oktave sind, wo z. B. Kontrapunkt und Cantus firmus um eine Dezime oder Duodezime gegeneinander versetzt werden. Doch davon später.

Wir geben nun zunächst allereinfachst gebildete Beispiele des doppelten Kontrapunkts der Oktave, und zwar beginnen wir noch einmal mit zweistimmigen Sätzen, die wir später zu drei- und vierstimmigen erweitern werden. N.-B. 18 a ist ein zweitaktiges Thema, dessen Kontrapunkt so geführt ist, daß er die genaue Gegenbewegung zum Cantus firmus darstellt; er ist also ein Abbild des letzteren, kann daher sehr

18. a) 2stimmig.

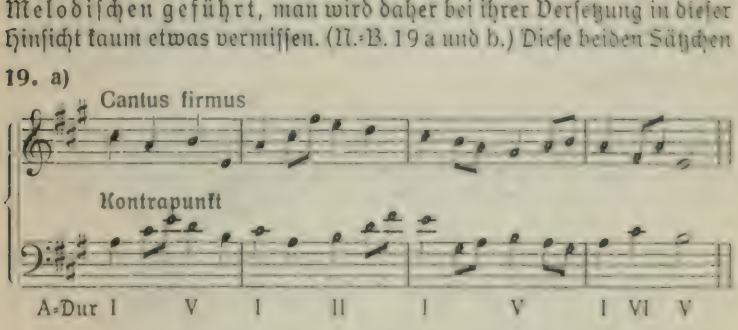


b) Versetzung: Der Cantus firmus wird eine Oktave tiefer, der Kontrapunkt eine Oktave höher versetzt.

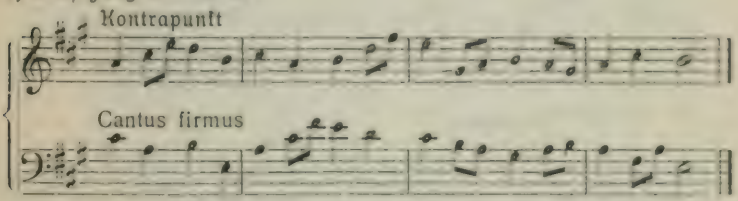


gut zur Umkehrung benutzt und Cantus firmus werden (N.-B. 18b). Die beiden Stimmen in N.-B. 19a sind mit besonderer Betonung des Melodischen geführt, man wird daher bei ihrer Versetzung in dieser Hinsicht kaum etwas vermissen. (N.-B. 19a und b.) Diese beiden Sätzchen

19. a)

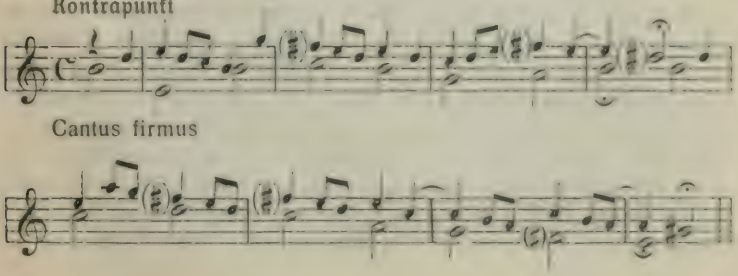


b) Versetzung wie in 18b.

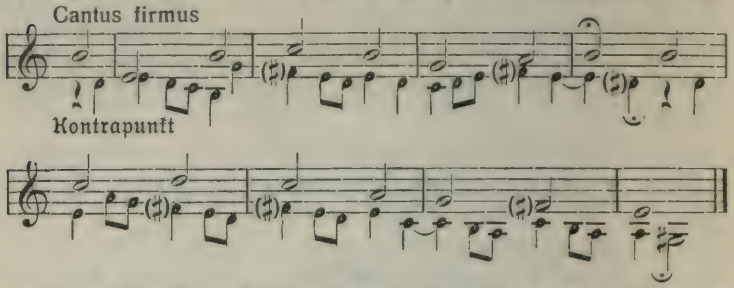


19a u. b waren alle in der Weise gebildet, daß der Cantus firmus und der Kontrapunkt um je eine Oktave gegeneinander versetzt werden konnten. In N.-B. 20 ist dies insofern anders, als bei der Umkehrung (20b) der Cantus firmus, unsere alte Choralmelodie, an seiner Stelle bleibt und nun der Kontrapunkt eine Oktave tiefer gesetzt wird. Fügen

20. a) (Phrygisch.)

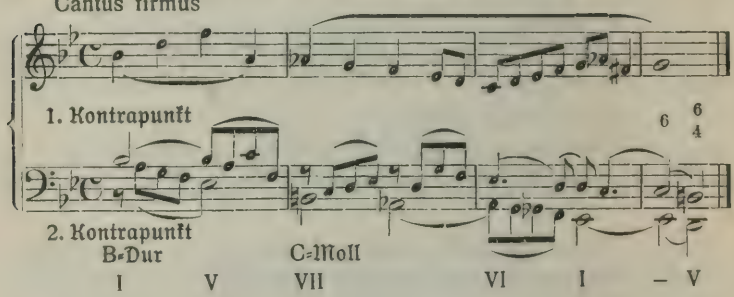


b) Versetzung. Cantus firmus bleibt, Kontrapunkt 1 Oktave tiefer versetzt.



wir zum Cantus firmus und seiner Gegenstimme eine 3. Stimme, also einen 2. Kontrapunkt hinzu, (N.-B. 21) so muß auch diese 3. Stimme so

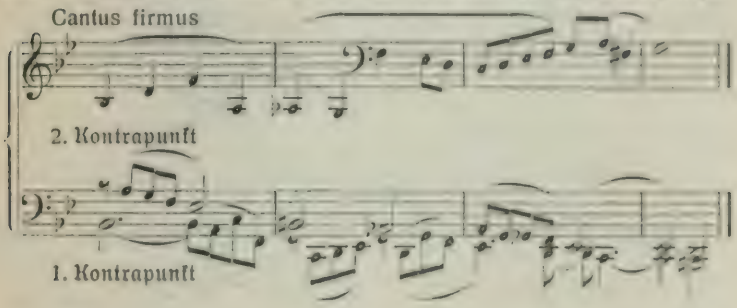
21. Doppelter Kontrapunkt, die Oktave zu 3 Stimmen.



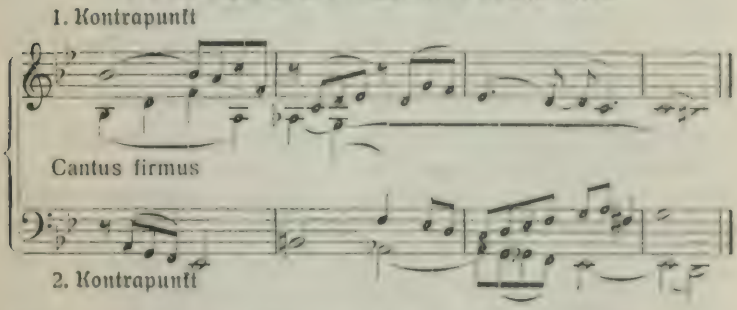
gestaltet sein, daß sie ebenfalls umkehrungsfähig ist, d. h. auch als Cantus firmus oder als Baß diejenigen Funktionen erfüllen kann, welche man von einer Außenstimme erwartet, nämlich bis zu einem gewissen Grad melodiefähig zu sein; zum mindesten soll sie aber den inneren Sinn eines Stückes ergänzen und im Verein mit den beiden anderen Stimmen zum Ausdruck bringen helfen. Einer 3. Stimme, also einem 2. Kontrapunkt allerdings die gleiche Bedeutung geben wie dem Cantus firmus wird immer seine Schwierigkeit haben, da man sehr oft gezwungen ist, das Melodische einer Linie zugunsten des harmonischen Wohlklangs zu opfern, den letzteren hier im weitesten Sinne genommen; denn auch sog. „Dissonanzen" sind schön, man muß nur lernen, sie als Schönheit zu empfinden. Wir haben uns bemüht, ein möglichst einfach gehaltenes Beispiel eines dreistimmigen Sätzchens zu geben. Der Cantus firmus

ist frei gestaltet, das Ganze dürfte vielleicht einem Abschnitt aus einem Stück für 3 Streichinstrumente entsprechen. (N. B. 21.) Wir gehen nun daran, die Stimmen oktavenweise gegeneinander zu versetzen. In N.B. 22 ist der Cantus firmus und der 1. Kontrapunkt eine Oktave tiefer gelegt, der 2. Kontrapunkt blieb an seinem Platz. In N.-B. 23

22. 1. Versetzung: Cantus firmus und 1. Kontrapunkt 1 Oktave tiefer.

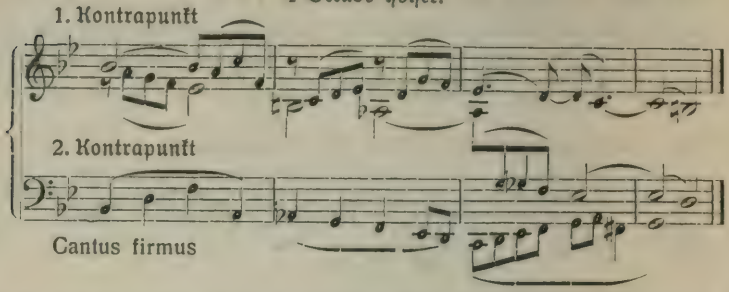


23. 2. Versetzung: Cantus firmus 1 Oktave tiefer, 1. Kontrapunkt 1 Oktave höher, 2. Kontrapunkt 1 Oktave tiefer.

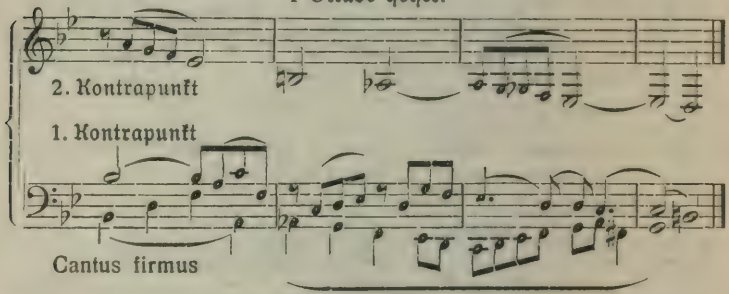


wurde der Cantus firmus und der 2. Kontrapunkt eine Oktave tiefer, der 1. Kontrapunkt eine Oktave höher gesetzt. In N.-B. 24 wurde der Cantus firmus Baß, der 1. Kontrapunkt Diskant, der 2. blieb, nur eine Oktave höher versetzt, Mittelstimme. In N.-B. 25 ist der Cantus firmus wieder Baß, der 2. Kontrapunkt tritt eine Oktave höher als Diskant, der 1. Kontrapunkt bleibt an seiner ursprünglichen Stelle (man wolle die Versetzungen stets mit der ersten Aufstellung des Sätzchens in N.-B. 21 vergleichen). Jede der 3 Stimmen wurde also nacheinander Diskant,

24. 3. Versetzung: Cantus firmus 2 Oktave tiefer, 1. und 2. Kontrapunkt 1 Oktave höher.

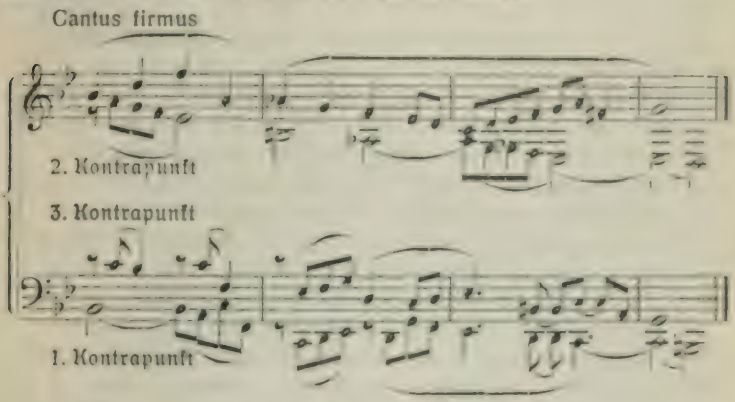


25. 4. Versetzung: Cantus firmus 2 Oktaven tiefer, 2. Kontrapunkt 1 Oktave höher.

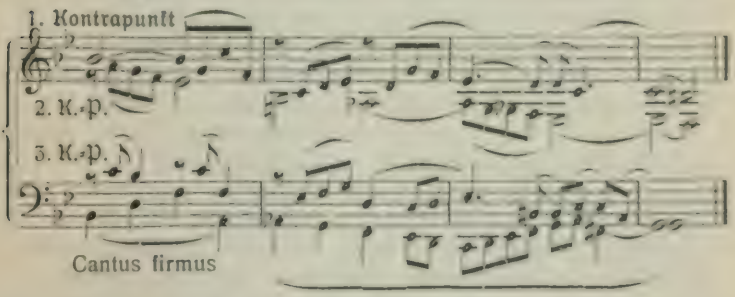


Mittelstimme und Baß; in der ersten Versetzung vertauschten die beiden Kontrapunkte ihre Lage um je eine Oktave, in der 2. traten der Cantus firmus und der 1. Kontrapunkt in das gleiche umgekehrte Verhältnis zueinander; in der 3. kam der Cantus firmus 2 Oktaven tiefer und die beiden Kontrapunkte je 1 Oktave höher, und in der 4. Versetzung kam der Cantus firmus wieder 2 Oktaven tiefer, dagegen der 2. Kontrapunkt eine Oktave höher über den 1. zu liegen. In folg. N.-B. fügen wir nun zu diesen 3 Stimmen eine 4. hinzu, so daß wir ein vierstimmiges Sätzchen erhalten, in welchem alle 4 Stimmen gegeneinander vertauscht werden, d. h. also ihre Lagen um je 1 oder 2 Oktaven gegeneinander wechseln können (N.-B. 26). Wir müssen allerdings davon absehen, sämtliche Möglichkeiten der Versetzung wörtlich anzuführen, da es zu viel Raum beanspruchen würde, geben daher in N.-B. 27 eine Umkehrung, welche vielleicht genügt, dem Leser ein ungefähres Bild der möglichen Kombinationen vor Augen zu führen. Wir haben in N.-B. 27

26. 4stimmig, 3 Kontrapunkte zu 1 Cantus firmus.



27. Versetzung. Cantus firmus 2 Oktaven tiefer, 1 Kontrapunkt 2 Oktaven höher.



den Cantus firmus 2 Oktaven tiefer als Baß, dagegen den 1. Kontrapunkt 2 Oktaven höher als Diskant gesetzt; 2. und 3. Kontrapunkt verblieben an ihrer ursprünglichen Stelle.

Dem Leser macht es vielleicht Vergnügen, selbst die weiteren Versetzungen vorzunehmen, so daß beispielsweise der 3. Kontrapunkt Baß, der 2. Kontrapunkt Tenor wird, was also eine Versetzung dieser beiden Stimmen um 1 Oktave tiefer bedeuten würde. Dagegen käme der 1. Kontrapunkt 1 Oktave höher zu liegen, während der Cantus firmus seinen Platz als Diskant beibehielt. Oder wir legen den Cantus firmus 1 Oktave tiefer, 3. und 2. Kontrapunkt je 1 Oktave höher, der 1. Kontrapunkt bleibt an seiner 1. Stelle als Baß usw.

Alle Beispiele, welche wir bisher angeführt haben und in Zukunft noch anführen werden, sind nun selbstverständlich nicht als *abgeschlossene selbständige* Sätze zu betrachten, die an und für sich irgend welchen Wert beanspruchten. Sie sind zu betrachten als kleine Ausschnitte aus größeren Musikstücken, vielleicht nur als Motive oder Themata, welchen wir der formalen Abrundung halber einen gewissen schlußähnlichen Charakter gaben. Es sollte an ihnen lediglich die Form des einfachen und doppelten Kontrapunkts gezeigt werden, wie wir es in der Folge tun werden bei der Besprechung des Kontrapunkts der Dezime, der Duodezime und des Kanons. Man darf auch nicht annehmen, daß es Stücke gibt, welche *ausschließlich* z. B. in der Form des doppelten Kontrapunkts geschrieben sind, denn schon dieser legt der gestaltenden Phantasie gewisse Fesseln auf, indem beim Entwurf des betreffenden Stückes fortwährend Rücksicht genommen werden muß auf die Umkehrungsfähigkeit der Stimmen. Diese tritt *zeitweise* in Funktion, wenn es notwendig wird, d. h. wenn Monotonie vermieden werden soll oder es den Komponisten gelüstet, die Idee zu komplizieren, Spannung zu erzeugen oder wie es in Fugen bei der sogenannten „Engführung" geschieht, die Stimmführung zu verdichten, um der endlichen Auflösung eine desto größere Wirksamkeit zu sichern. Dagegen ist keine wahrhaft gute Musik denkbar ohne Anwendung des einfachen Kontrapunkts, bei dessen Entwurf die Umkehrungsfähigkeit nicht absolut in Rechnung gezogen werden braucht. Hier kann die Phantasie frei gestalten, sie braucht nicht zu kombinieren; schließlich schreibt wohl jeder schöpferisch Begabte intuitiv so, daß die Melodie Kontrapunkt und der Kontrapunkt zu einer bedeutsamen führenden Stimme umgestaltet werden kann. Die reine polyphone Schreibweise, deren sich Bach noch fast ausschließlich bediente, ist unserer Zeit überhaupt fremd geworden. Sie zu kultivieren, wird heute immer nur Aufgabe derer sein, die von Natur aus in vielleicht etwas einseitigem Sinn kontrapunktisch zu denken vermögen, wir nennen hier Anton Bruckner und Max Reger.

Es kommt auf die Gesamtempfindung an; darauf ob die polyphone Spezialform *Hauptsache* ist, oder ob ein musikalisches Kunstwerk aus einer Form des Denkens herauskonzipiert wurde, welche man vielleicht künstlerischen Pantheismus nennen könnte. Eines ist sicher: die polyphone Schreibweise, d. h. also die Individualität der einzelnen Stimmen und ihre hieraus erwachsende Gegensätzlichkeit wird noch auf unabsehbare Zeit hinaus ein Grundpfeiler alles musikalischen Schaffens bleiben. Diese Gegensätzlichkeit ist zu sehr Bedingung alles organischen Lebens, als daß das künstlerische Schaffen des Menschen achtlos daran vorbei-

gehen könnte. Das Wesen des Kosmos ist Polarität, also steht auch die Kunst unter dem Gesetz der Polarität, d. h. der Gegensätzlichkeit, und nichts andres ist ja das, was wir Kontrapunkt nennen.

Es dürfte dem Leser zu großem Vorteil gereichen, wenn er nun an der Hand der leichteren Klavierwerke Joh. Seb. Bachs sich künstlerische Anregung und Belehrung über die bisher behandelte Materie holt. Es wäre zu empfehlen, um mit dem leichtesten zu beginnen, zuerst das Klavierbüchlein der Magdalene Bach[1], dann des Letzteren kleine Präludien, die zwei- und dreistimmigen Inventionen, die französischen und englischen Suiten und dergleichen durchzuarbeiten. Alle diese Werke sind im einfachen und doppelten zwei-, drei- und vierfachen Kontrapunkt der Oktave geschrieben: oft treten, wie in den Sarabanden der englischen und französischen Suiten, Füllstimmen hinzu, die keine selbständige melodische Bedeutung haben und nur dazu dienen, die harmonische Wirkung zu erhöhen. Auf Bau und Form der bei Bach so wichtigen Fuge kommen wir in diesem Bändchen noch ausführlich zurück, dann möge der Leser sich auch mit dieser Form eingehend bekannt machen. Die Fuge setzt jedoch die Kenntnis noch anderer etwas schwieriger Kontrapunktformen voraus, welche wir jetzt ebenfalls in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen wollen. Setzen wir 2 Stimmen derart aus, daß eine derselben oder alle beide um je 1 Dezime nach oben oder unten unter Wahrung der harmonischen Verständlichkeit versetzt werden können, so haben wir den

Kontrapunkt der Dezime

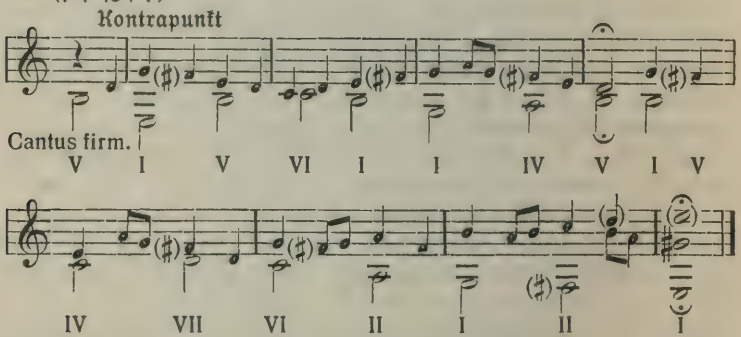
vor uns. Es handelt sich also diesmal nicht mehr um die Versetzung einer Stimme um nur 1 Oktave, sondern um 1 Dezime. Dies wird manchmal zur Folge haben, daß bei der Versetzung neue Harmonien entstehen. In unsern nun folgenden Beispielen kann man sowohl die phrygische Kirchentonart oder G-Dur oder C-Dur als tonale Unterlage ansehen. Es kommt nicht nur darauf an, wie der Komponist innerlich hört, sondern auch Inhalt und Entwicklung eines Stückes, in welchem gegebenenfalls eine Umkehrung der Stimmen in das Verhältnis einer Dezime eintritt, wirken mit, diese oder jene Tonart zu betonen. N.-B. 28 und 29 kann also tonartlich sowohl als E-Moll als auch als C-Dur, und 33 kaum anders als C-Dur aufgefaßt werden.[2] Es kommt hier in unserm Fall noch etwas dazu, was den Tonartbegriff so schwankend

1) Verlag Callwey. München.

2) Dagegen ist in N.-B. 30 und 31 durch die Versetzung des Cantus firmus in die Dezime ein unzweifelhaftes G-Dur entstanden.

macht. Wir haben als Cantus firmus wieder die Choralmelodie: „Aus tiefer Not", welche in der phrygischen Kirchentonart steht. Will man diese Tonart ganz rein in ihrer mittelalterlichen Fassung bringen, so müssen wir auf den Leitton, die Erhöhung der VII. Stufe d zu dis, und auf die Umbildung des ersten kleinen Sekundschrittes c-f zu c-fis verzichten. Dann aber entsteht ein nur mit Nebenharmonien operierendes C-Dur, also eigentlich kein Dur mehr, da ja die Durharmonie fast völlig fehlt, jedenfalls nicht zur Herrschaft gelangt. Erhöhen wir aber die II. Stufe von e, also f zu fis, dann erhalten wir, da der Cantus firmus die Beziehung zum Grundton e aufrecht erhält, eine Tonart, die kein reines phrygisch mehr ist, aber in unserm Sinn auch kein reines E-Moll oder G-Dur. Wir werden uns für unsere Beispiele entscheiden zu sagen: N.-B. 28 und 29, ohne jede Vorzeichnung gespielt ist die reine phrygische Kirchentonart; mit Erhöhung der II. Stufe f-fis ist es immer noch phrygisch, aber nicht mehr vollkommen rein; da aber immer noch der Leitton dis fehlt, ist es auch noch kein modernes C-Moll. Es steht uns also frei, diese Beispiele in strengerem oder weiterem Sinn als in phrygischer Kirchentonart geschrieben zu denken. In N.-B. 33 dagegen entsteht durch die Versetzung des Cantus firmus um eine Dezime tiefer eine ausgesprochene Beziehung zu dem Ton c, wir können also hier C-Dur als Tonart annehmen. Wir wollen nun unsere Beispiele näher betrachten. N.-B. 28 gibt zu dem eben besprochenen Cantus firmus einen in Viertel, bzw. Achtelbewegung gehaltenen Kontrapunkt.

28. (Phrygisch.)

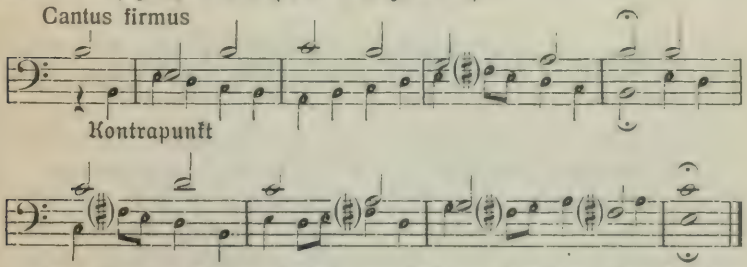


Da in größeren Musikstücken, Fugen z. B. selten längere Zeit hindurch eine so komplizierte Stimmführung vorkommt, wie sie der doppelte Kontrapunkt der Dezime mit sich bringt, so haben wir dem Schluß

unseres Beispiels 2 Fassungen gegeben, von welchen wir bei den Umkehrungen entsprechenden Gebrauch machen werden; denn der Komponist hat selbstverständlich die Freiheit, wieder in den einfachen Kontrapunkt zurückzukehren, wenn es ihm beliebt. Die Rückkehr zu einfacheren Verhältnissen ist sogar notwendig, da dem für die Umkehrung in die Dezime berechneten Kontrapunkte stets eine etwas gezwungene Linie anhaftet. Wir haben solche Steifheit möglichst vermieden zugunsten einer temperamentvollen Melodieentwicklung. Es führt diese Freiheit in N.-B. 29 und 30 zu einer Kreuzung der Stimmen, die aber in der Praxis gänzlich belanglos ist; sie wäre auch in unserm Fall sehr leicht zu vermeiden, wenn wir in N.-B. 29 den Cantus firmus eine Oktave höher, in N.-B. 30 den Kontrapunkt eine Oktave tiefer legen würden.

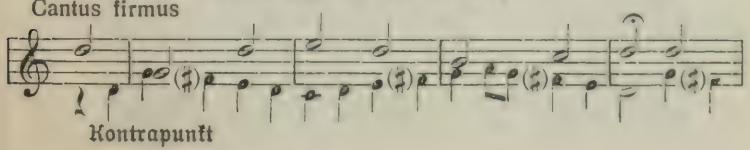
Wir schreiten nun zur 1. Versetzung von N.-B. 28, indem wir den Cantus firmus an seiner Stelle belassen, den Kontrapunkt dagegen eine Dezime tiefer legen, so daß er unter den Cantus firmus zu liegen kommt. Die schon erwähnte Stimmenkreuzung tritt im vorletzten Takt ein. Denken wir uns in diesem Takt f statt fis, dann haben wir einen ausgesprochenen Schluß in C-Dur (N.-B. 29). Im folg. N.-B. legen wir

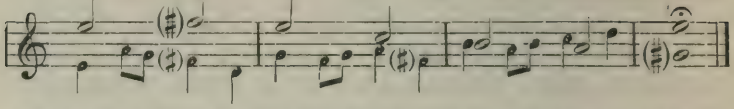
29. 1. Versetzung: Kontrapunkt 1 Dezime tiefer.



nun den Cantus firmus eine Dezime höher und belassen den Kontrapunkt an seiner ursprünglichen Stelle. Dann erhalten wir eine entschieden tonale Beziehung zu G-Dur, vorausgesetzt, daß wir fis statt f schreiben. Verändern wir jedoch die Tonart nicht, so haben wir C-Dur mit einem Halbschluß in A-moll (N.-B. 30). Das Gleiche dürfte der

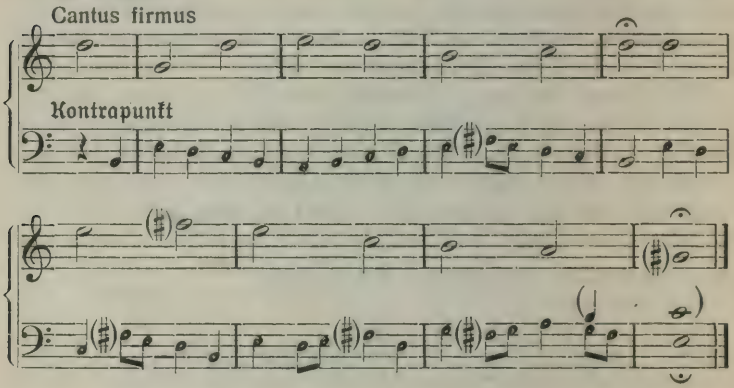
30. 2. Versetzung: Cantus firmus 1 Dezime höher.





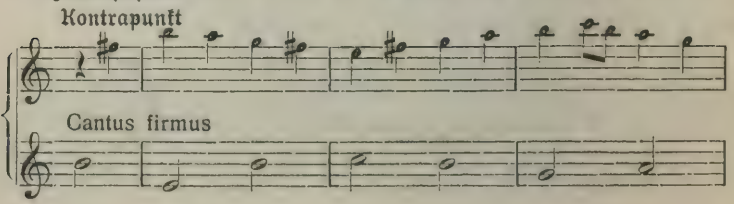
Fall sein in N.-B. 31, wo wir den Cantus firmus 1 Dezime höher, den Kontrapunkt um 1 Dezime tiefer setzten. N.-B. 32 bringt den Cantus

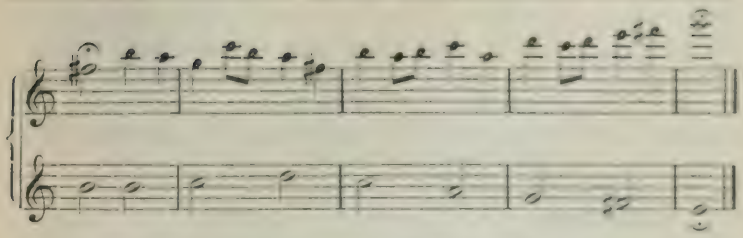
31. 3. Versetzung: Cantus firmus 1 Dezime höher, Kontrapunkt 1 Dezime tiefer.



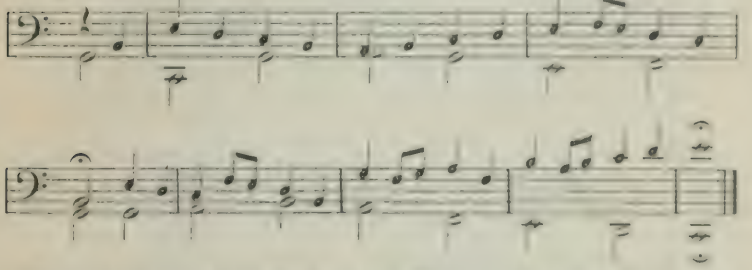
firmus um 1 Oktave, den Kontrapunkt um 1 Dezime höher, die Tonart ist nicht im strengen Sinne phrygisch. Eine Versetzung des Cantus firmus und des Kontrapunkts um 1 Dezime tiefer findet in N.-B. 33 statt, welches Beispiel vollkommen in C-Dur steht. Der Wert des doppelten Kontrapunkts der Dezime liegt nicht allein in der gegebenen Versetzungsmöglichkeit der Stimmen überhaupt, sondern auch darin, daß nun jede Stimme durch Terzen bzw. Sexten verdoppelt werden kann, was einer

32. 4. Versetzung: Cantus firmus 1 Oktave höher, Kontrapunkt 1 Dezime höher.

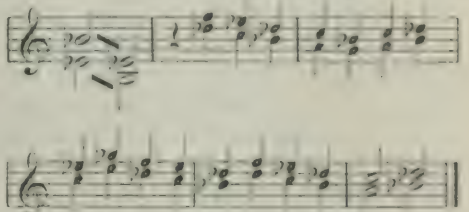




33. 5. Versetzung: Cantus firmus 1 Dezime tiefer, Kontrapunkt 1 Dezime tiefer.

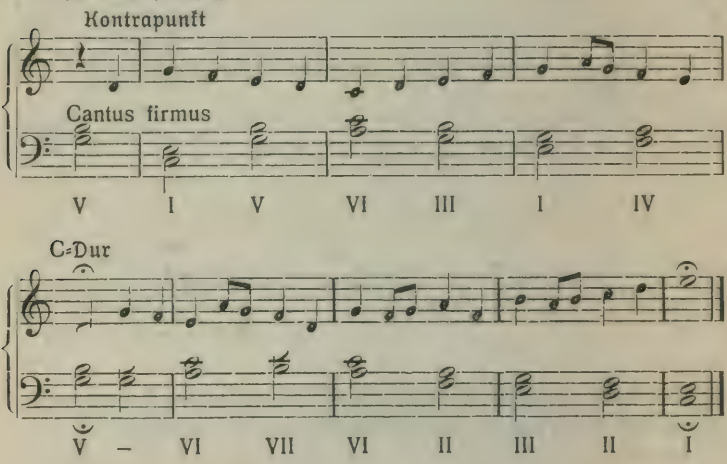


größeren dynamischen Wirkung des Themas oder des Kontrapunkts gleichkommt. Bach benutzt dieses Mittel stets, um durch die Verdopplung von Thema und Kontrapunkt eine Steigerung des Ausdrucks herbeizuführen. Man sehe sich daraufhin die B-moll-Fuge aus dem I. Band des Wohltemperierten Klaviers an. Diese Fuge ist fünfstimmig; die normale Aufstellung eines Fugenthemas (auf welche wir ja noch ausführlich zurückkommen werden) erfolgt in der Weise, daß die Tonika stets von der Dominante beantwortet wird. So wird der Quartenschritt b-f des Soprans im 1. Takt durch einen Quintschritt des Alt f-b beantwortet. Nun führt Bach die beabsichtigte dynamische und innerliche Steigerung dadurch herbei, daß er im letzten Teil der Fuge (den 19. Takt vom Schluß aus gerechnet) beides vereinigt; dann aber den 2. Teil des Themas durch Terzen verdoppelt: Bach hat also hier nicht das ganze Thema, sondern nur dessen 2. Teil so gebildet, daß er nach den



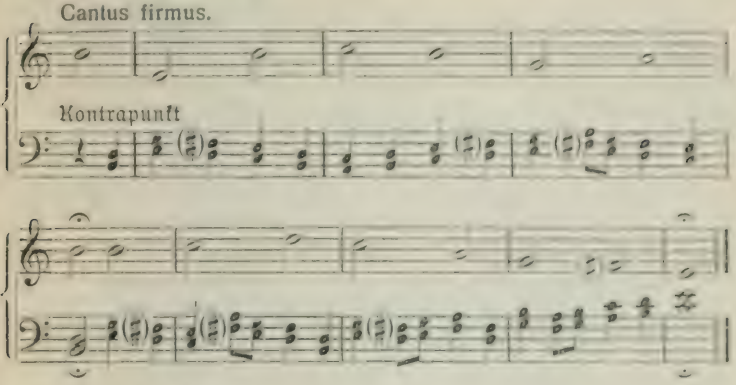
Regeln des doppelten Kontrapunkts der Dezime versetzt werden kann. Wir wollen nun auch in unseren Beispielen die Terz-, bzw. Sextverdopplung von Cantus firmus und Kontrapunkt durchführen, fügen also dem Cantus firmus von N.-B. 28 die Unterterz hinzu, so daß wir nunmehr einen dreistimmigen Satz erhalten (N.-B. 34). Durch den Hin-

34. 3stimmig (ionisch).

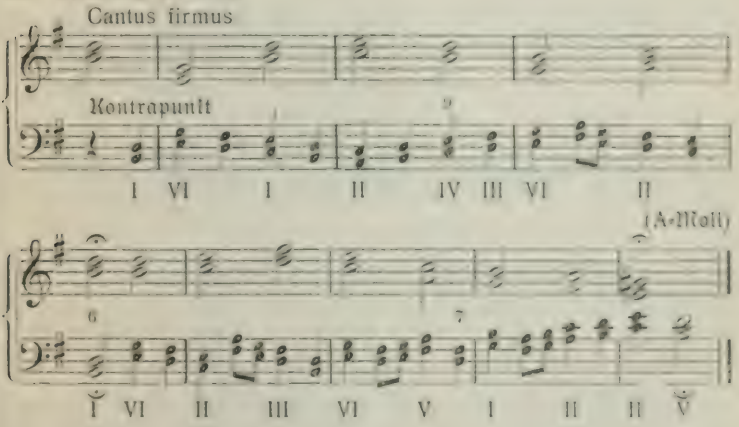


zutritt dieser 3. Stimme als Unterterz des Cantus firmus verlor der Satz seinen ursprünglichen tonalen Charakter (phrygisch) gänzlich, aus dem reinen Phrygisch wurde die jonische Tonart, unser C-Dur. Der Satz klingt natürlicherweise etwas ungefügig; es ist uns aber darum zu tun, dem Leser möglichst ohne Abweichung von der Regel die Versetzung einer Stimme in die Dezime zu zeigen. In Stücken größeren Umfangs und von wirklichem Inhalt benützt man, wie schon einmal bemerkt, die Versetzung der Stimmen um 1 Dezime nur gelegentlich, für wenige Takte, und stets mit mehr oder weniger Freiheit. In N.-B. 35 haben wir dem Kontrapunkt von N.-B. 29 die Unterterz hinzugefügt und um Kreuzung zu vermeiden, den Cantus firmus 1 Oktave höher gelegt. N.-B. 36 erscheint vierstimmig Cantus firmus und Kontrapunkt mit je 1 Ober- und 1 Unterterz (man vergleiche stets mit N.-B. 28). In N.-B. 37 trat zum Cantus firmus dessen Unterseexte, zum Kontrapunkt dessen Oberterz, und endlich in N.-B. 38 treten Cantus firmus und Kontrapunkt durch Oberseexten verdoppelt auf. Wir haben auch hier nur die Haupt-

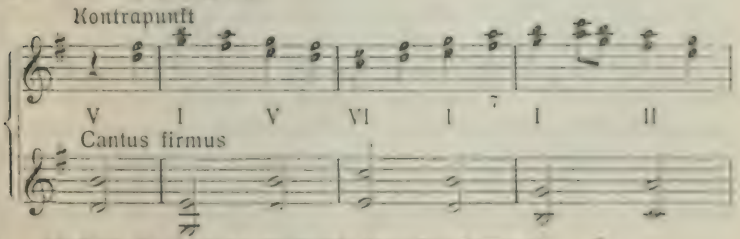
35. 3stimmig (phrygisch).

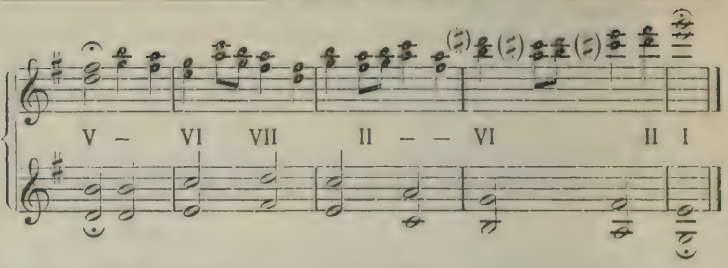


36. 4stimmig (G-Dur).

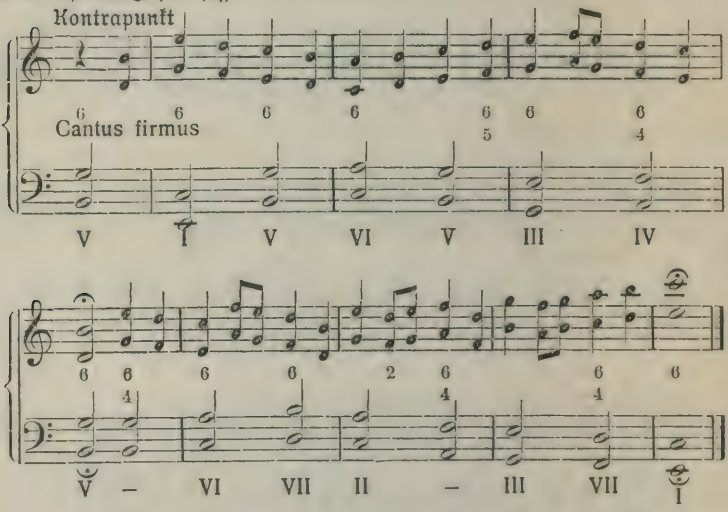


37. 4stimmig (phrygisch).





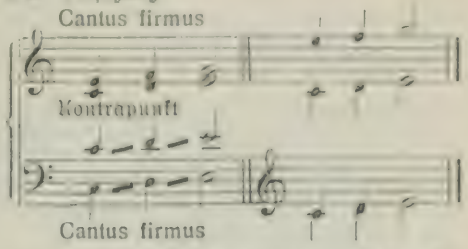
38. 4stimmig (ionisch).



stufen beziffert; die nicht bezifferten Akkorde sind als Durchgangs- bzw. Vorhaltsakkorde aufzufassen, deren Wesen ja dem Leser aus dem I. Bändchen bekannt sein dürfte. Wir glauben mit diesen Beispielen genug getan zu haben, dem Leser einen Begriff von der Art eines kontrapunktischen Satzes zu geben, der derartig entworfen ist, daß die 2 Stimmen um je 1 Dezime gegeneinander vertauscht werden können. Möglich ist solche Versetzung nur, wenn das Prinzip der Gegenbewegung beim Entwurf gewahrt bleibt. Würde man z. B. bei der Anlage einer solchen Periode, die nach dem Gesetz des doppelten Kontrapunkts der Dezime gebaut sein soll, die beiden Stimmen in Terzenparallelen führen, so hätte dies zur Folge, daß bei der Versetzung

in eine Dezime Einklänge, bzw. Oktaven entstehen (U. B. 39). Einklänge und Oktaven sind aber im reinen vierstimmigen Satz zu vermeiden, da sie nicht Bereicherung, sondern lediglich Leere hervorrufen. Wer sich für kontrapunktische Kunstwerke interessiert, in welchen der Kontrapunkt der Dezime zur Anwendung kommt, sei hier auf „Die Kunst der Fuge" von J. S. Bach verwiesen (Nr. XI u. XV). Wie beim Kontrapunkt der Dezime Terzenparallelen mit dem Cantus firmus, so sind beim

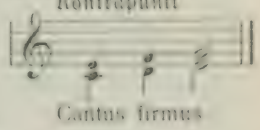
39. Versetzung.



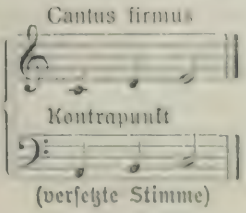
Kontrapunkt der Duodezime,

welchem wir uns jetzt zuwenden, Quintenparallelen zu vermeiden. Wir werden sofort den Grund dieses Verbots ersehen. Beim Kontrapunkt der Duodezime sind 2 Stimmen so zu entwerfen, daß jede derselben um 1 Duodezime nach oben oder unten gegen die 2. Stimme versetzt werden kann: Folgende Beispiele werden dies klar machen. Wir haben in U.-B. 40 einen Cantus firmus c-d-c und einen in Terzenparallelen gehenden Kontrapunkt e-f-g. In U.-B. 41 haben wir den Kontrapunkt um 1 Duodezime nach unten versetzt, der Cantus firmus ist geblieben. In U.-B. 42 ver-

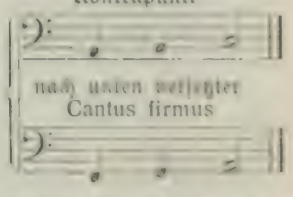
40.



41. Versetzung des Kontrapunkts um 1 Duodezime nach unten:

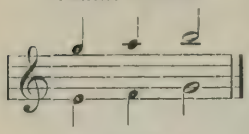


42. Nach unten versetzter Kontrapunkt



setzten wir auch den Cantus firmus 1 Duodezime nach unten. In U.-B. 43 blieb der Kontrapunkt wie in U.-B. 40, dagegen versetzten wir den Cantus firmus um 1 Duodezime nach oben. U.-B. 44 bringt auch den Kontrapunkt um 1 Duodezime nach oben versetzt. Wir sehen aus diesen Bei-

43. Nach oben versetzter Cantus firmus



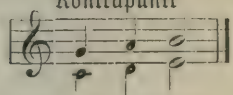
Kontrapunkt

44.

Beide Stimmen 1 Duodezime nach oben.

45.

Kontrapunkt



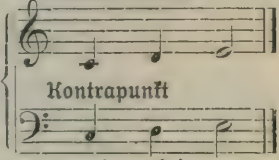
Cantus firmus

spielen, daß 2 als Terzen geführte Stimmen bei der Versetzung um 1 Duodezime Dezimen bzw. wieder Terzen ergeben. Würden wir aber, wie in N.-B. 45 die Stimmen quintenweise führen, so ergäbe dies, wie aus N.-B. 46 ersichtlich, bei der Versetzung Oktaven bzw. bei einer Versetzung des Kontrapunkts, wenn dieser ursprünglich 1 Oktave höher läge, Einklänge. Warum dies zu vermeiden, sagten wir schon.

46. Oktaven.

Cantus firmus

Versetzung des Kontrapunkts und Duodezime nach unten:

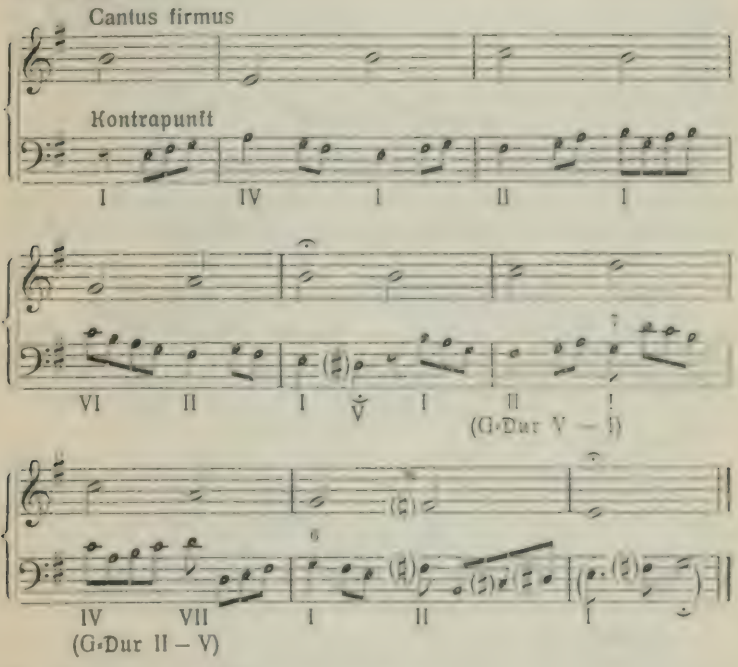


Kontrapunkt

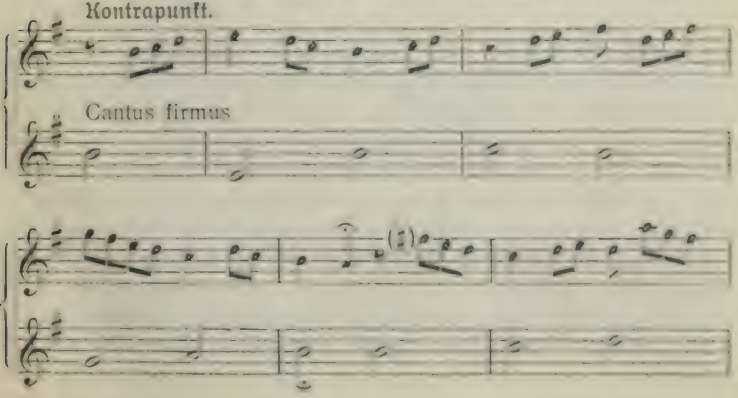
versetzte Stimme

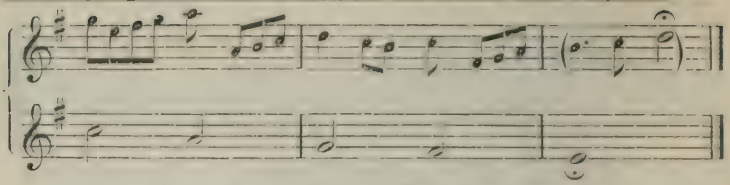
Einstweilen sind ja Quintenfortschritte im strengen Satz immer noch verpönt. Warum, ist nicht ersichtlich. Wer heute Quinten schreibt, folgt vielleicht einem starken Obertonbedürfnis. Da nicht zu bestreiten, daß sie schön klingen, wird auch die Zeit kommen, welche ihre Anwendung im strengen Satz erlaubt und für notwendig hält, und insofern glaubten wir hier uns etwas ausführlicher über Quintenfortschreitungen auslassen zu sollen, da sie, wie oben gezeigt, im Kontrapunkt der Duodezime Einklänge und Oktaven, also leere Klänge, hervorrufen. Die Verdopplung in den Oktaven hat nur Sinn, wenn sie eine dynamische Steigerung, also eine Steigerung nach Seite der Tonfülle hin, bezwecken soll. Dies erreicht die Oktavverdopplung im vierstimmigen Satz nicht, weil wir ja dann einer selbständigen Stimme verlustig gehen, welche immer durch den Kontrast ihrer Bewegung gegen die andern Stimmen klangverstärkend wirken wird. — Gehen wir nun dazu über, einige ausführlichere Notenbeispiele im doppelten Kontrapunkt der Duodezime zu entwerfen. Wir setzen zu unserer alten Choralmelodie einen Kontrapunkt (N.-B. 47), welchen wir eine Duodezime höher versetzen können, so daß er über den Cantus firmus zu stehen kommt (N.-B. 48 siehe S. 33 u. 34).

47. (Phrygisch.)



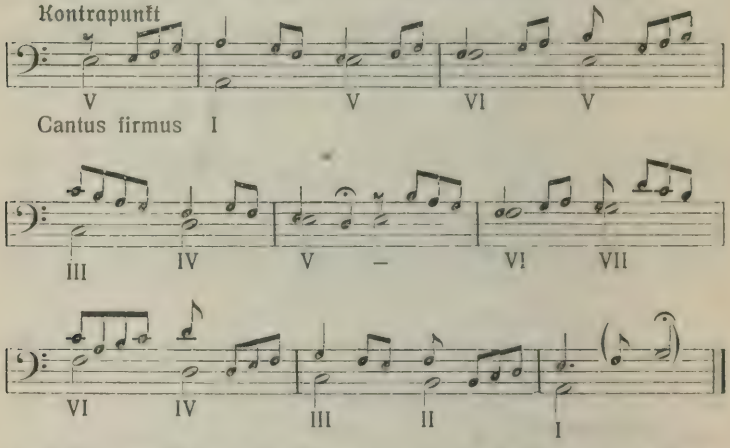
48. Kontrapunkt eine Duodezime nach oben versetzt.





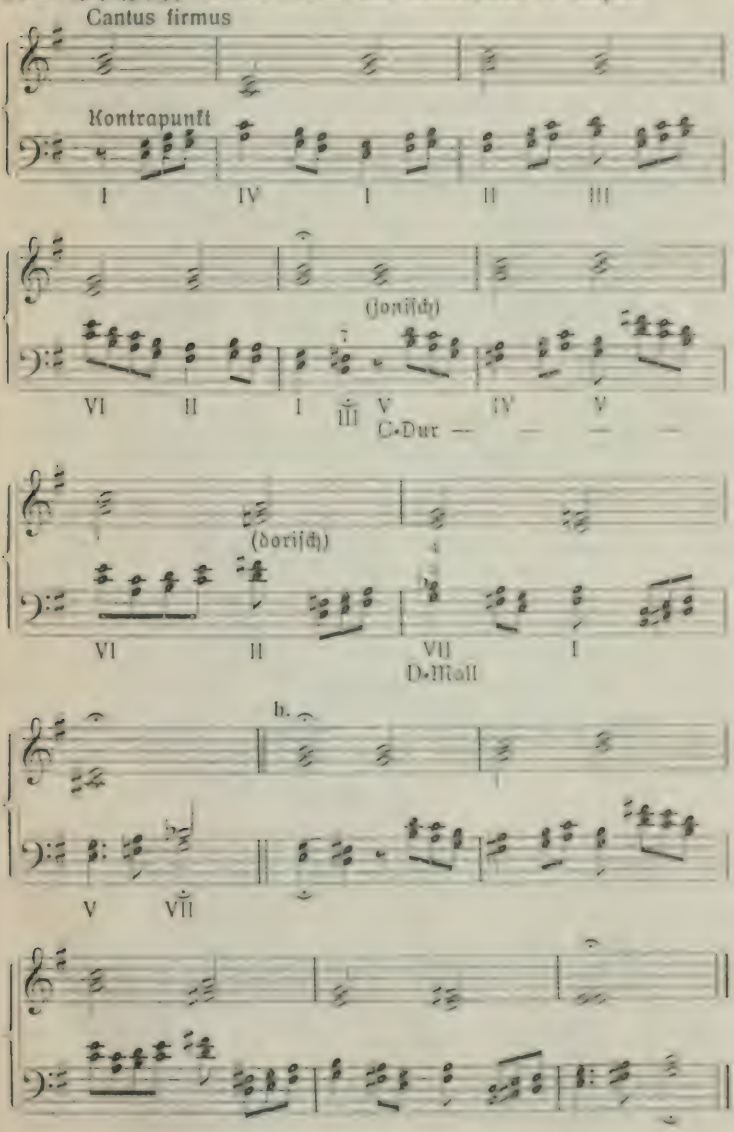
Oder wir belassen den Kontrapunkt an seiner ersten Stelle wie in N.-B. 47 und versetzen den Cantus firmus eine Duodezime tiefer (N.-B. 49). N.-B. 47 u. 48 standen wieder in phrygischer Tonart, in

49. (Äolisch.) Cantus firmus 1 Duodezime nach unten versetzt.



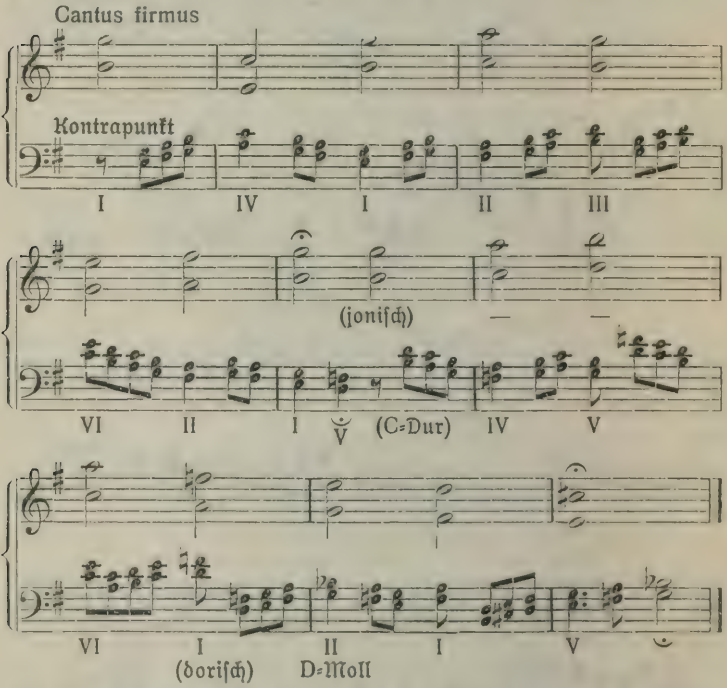
49 aber entstand durch die Versetzung des Cantus firmus die äolische Tonart. Wir haben im Cantus firmus statt des Quintsprungs h-e, wie er für die phrygische Tonart charakteristisch ist, den Quintsprung e-a, was auf die äolische Tonart als tonalen Untergrund hinweist. Der Kontrapunkt mußte dementsprechend in seiner Vorzeichnung verändert werden, d. h. wir mußten f an die Stelle des fis setzen. Im folg. N.-B. haben wir zum Cantus firmus die Unterterz, zum Kontrapunkt die Oberterz hinzugefügt, so daß wir nun einen vierstimmigen doppelten Kontrapunkt der Duodezime vor uns haben (N.-B. 50 a). Die ersten 4 Takte dieses Beispiels stehen noch in phrygischer Tonart; dann aber erscheint ein Tonartwechsel angezeigt. Wir wenden uns zunächst nach C-Dur, dem alten Jonisch, und schließen in D-moll, wel-

50 a. (Phrygisch.) Cantus firmus und Kontrapunkt in Terzen.



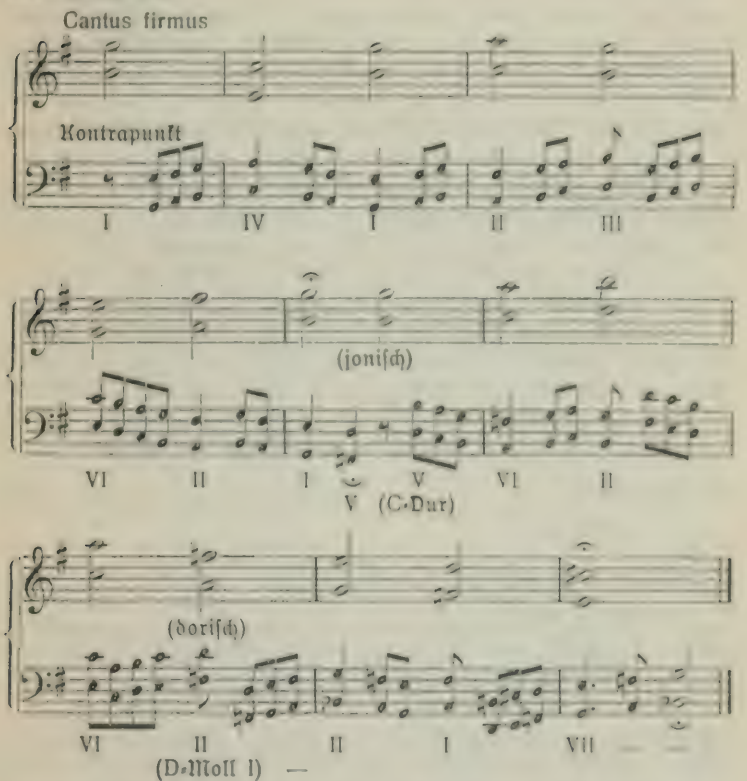
ches sich von der dorischen Kirchentonart ableitet. Letztere kommt an dieser Stelle nicht ganz rein zum Ausdruck, weil wir einen Leitton, cis, setzen. Dieses cis fehlte dem alten Dorisch. Wollten wir uns streng im Sinn der alten dorischen Tonart bewegen (d, e, f, g, a, b, c) so müßten wir im vorletzten Takt b statt h, und c statt cis, und im letzten Takt ebenfalls c an Stelle des cis setzen. Derartiges steht ganz im Belieben des Komponisten. Wollten wir das ganze Stück in der phrygischen Tonart halten, dann müßte der 2. Teil gesetzt werden wie in 50 b, dann entstünde aber eine tonartliche Monotonie, die eben dadurch leicht vermieden werden kann, daß man, wie wir in 50 a taten, nach C-Dur, bzw. D-moll ausweicht. Das gleiche Tonartverhältnis findet statt in den folgenden N.-B. 51 u. 52. In 51 haben wir den Can-

51. (Phrygisch.)



tus firmus in Sexten, den Kontrapunkt in Terzen, in 52 beide Stimmen in Sexten ausgesetzt. In allen 3 Beispielen steht es uns frei, die phry-

52. (Phrygisch.)

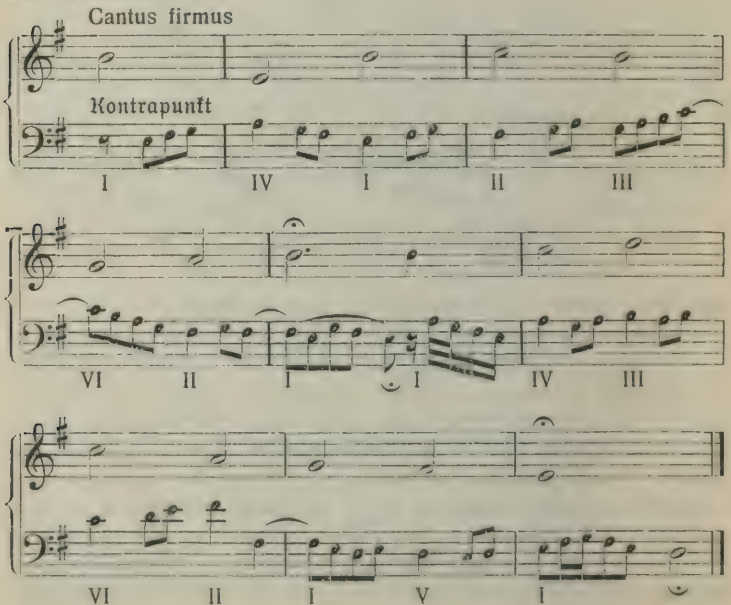


gische Kirchentonart von Anfang bis zu Ende streng beizubehalten, oder aber nach C-Dur und D moll, bzw. jonisch und dorisch auszuweichen.

Der Leser wird selbst fühlen, daß einem Stück, in welchem längere Zeit hindurch 2 Stimmen in Terzen oder Sexten gegeneinander geführt werden, etwas sehr Starres anhaftet. Die Stimmverdopplung wird stets da am Platze sein, wo es sich darum handelt, die Themen mit besonderer Wucht gegeneinander zu führen. Es ist aber durchaus nicht notwendig, daß beim Entwurf zweier Stimmen, welche nach Art des doppelten Kontrapunkts der Duodezime vertauscht werden sollen, auf Terz- oder Sextverdopplung Rücksicht genommen werden muß. Soll das letztere möglich sein, dann dürfen die 2 Stimmen von vornherein nicht

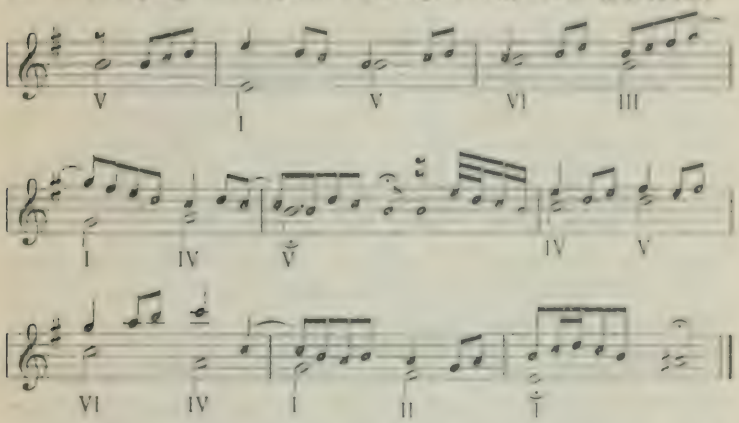
in Terzenparallelen geführt werden, weil dies ja dann, wenn zu der einen oder andern, oder zu beiden zugleich Terzen, bzw. Sexten hinzugefügt werden sollen, Oktaven und Einklänge hervorrufen würde. Letztere können nur vermieden werden, wenn, wie schon beim Kontrapunkt der Dezime erwähnt, die Stimmen in Gegenbewegung geführt werden. Beabsichtigen wir aber von vornherein keine Stimmverdopplung oder wollen wir sie nur zeitweise, dann können wir der kontrapunktierenden Stimme oder auch unserem Cantus firmus eine weit größere Bewegungsfreiheit angedeihen lassen. Wir haben in N.-B. 53 einen Kontrapunkt entworfen, der sich weit zwangloser bewegt wie unsre bisherigen und vor diesen vor allem den Vorzug melodischer Steigerung besitzt; diese Steigerung dokumentiert sich in der starken Aufwärtsbewegung der Melodielinie etwa vom 4. Takt ab, sie erreicht ihren Höhepunkt mit dem fis des 6. Taktes; von hier ab sinkt die Melodie wieder in ihre Anfangslage zurück. Der Schlußtakt ist mit Absicht problematisch gestaltet; man möge sich denken, daß die ganze Periode hier noch nicht zu Ende ist, daß unter wahrscheinlich veränderten har-

53. (Phrygisch.)



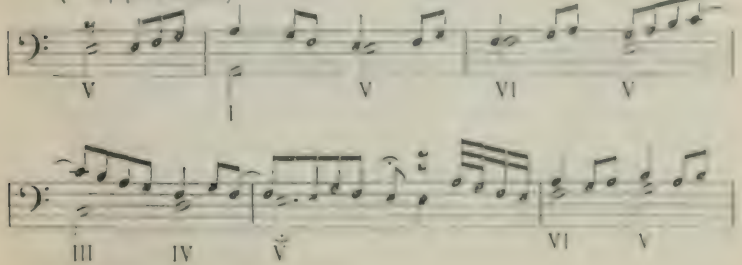
monischen Bedingungen (Wechsel der Tonart) der musikalische Gedanke weitergesponnen wird (N.-B. 53). Den Kontrapunkt von N.-B. 53 können wir uns ohne Schaden eine Duodezime höher versetzen: (N.-B. 54). Die Tonart, ein nicht ganz reines Phrygisch, da wir die 2. Stufe zu

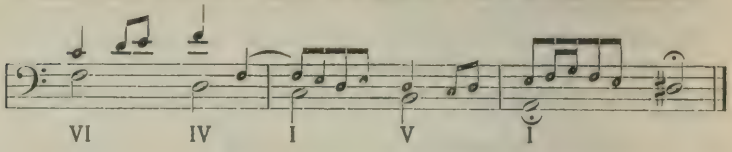
54. 1. Versetzung: Kontrapunkt 1 Duodezime nach oben. (Phrygisch.)



fis erhöhten, bleibt die gleiche auch in der Versetzung, nur der Schlußtakt weist auch hier wie in N.-B. 53 auf den Beginn einer neuen Tonart, etwa H-Moll. Nun versetzen wir den Cantus firmus eine Duodezime nach unten, der Kontrapunkt dagegen verbleibt in seiner ursprünglichen Lage: (N.-B. 55). In tonartlicher Beziehung ist hier eine entschiedene Änderung eingetreten: Durch die Versetzung des Cantus firmus um eine Duodezime nach unten bekam der Auftakt e und der

55. 2. Versetzung: Cantus firmus 1 Duodezime nach unten.
(Äolische Tonart.)

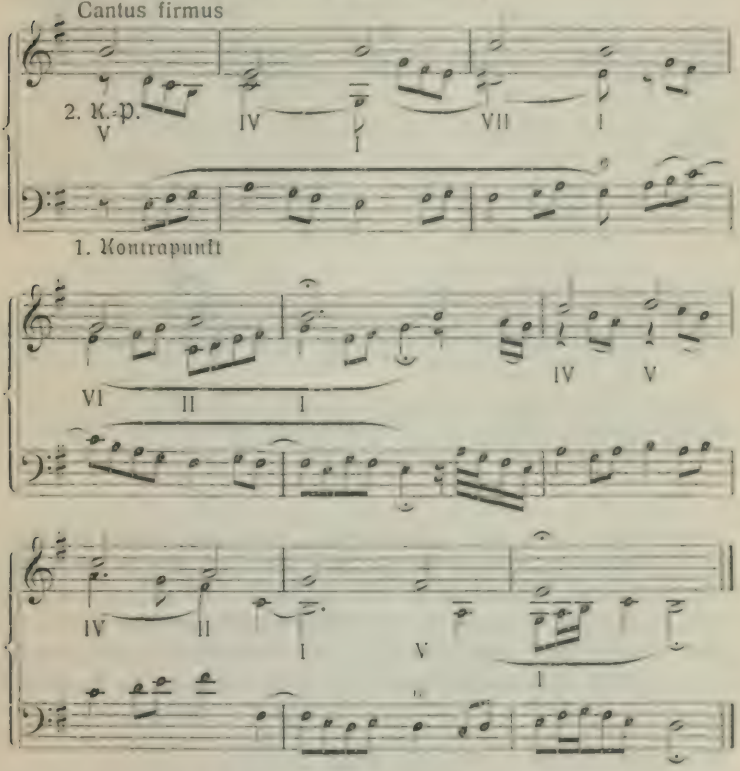




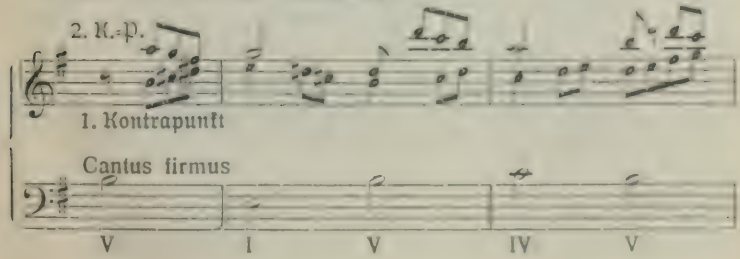
1. Ton des 1. Taktes a den Charakter einer Dominante bzw. Tonika. Wie in N.-B. 53 u. 54 das h des Cantus firmus Dominante, das e des Cantus firmus Tonika von C-Moll, so ist nun das e des Cantus firmus in N.-B. 55 Dominante, das a Tonika von A-Moll, genauer gesagt, nunmehr der äolischen Kirchentonart; denn auch hier ermangeln wir des Leittons gis und der erhöhten 6. Stufe fis, und wir wissen ja aus der Harmonielehre, daß das Fehlen des Leittons, des Halbtonschritts von 6—7, ein Charakterzeichen der alten Kirchentonarten ist, allerdings mit Ausnahme des Jonischen, welches ganz unsrem heutigen C-Dur, und des Lydischen, welches zum Teil unsrem F-Dur entspricht, nur daß hier die reine Quart f-b erst später eingefügt ward. Ursprünglich besaß die lydische Tonart kein b.

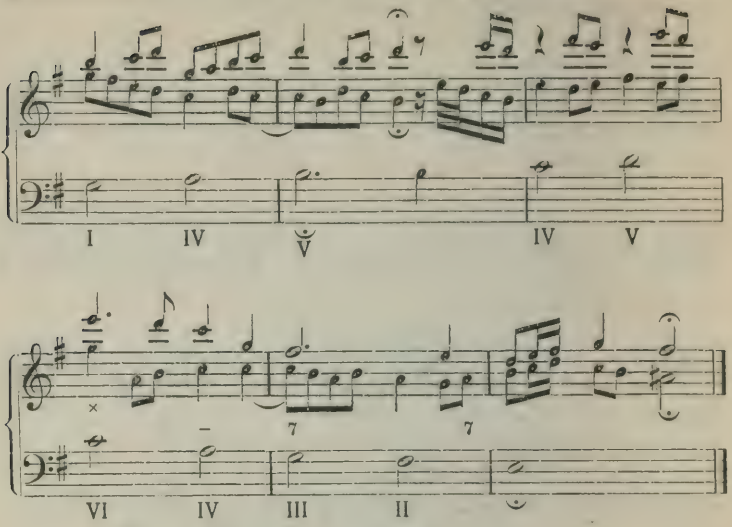
Unsre bisherigen Beispiele waren entweder zweistimmig oder sie wurden durch Hinzutreten einer Terz oder Sext zum Cantus firmus oder Kontrapunkt oder zu beiden Stimmen drei- bzw. vierstimmig, wie also in N.-B. 33 z. B. (zweistimmig) oder 34 u. 35 (dreistimmig), oder 36, 37, 38 usw. Diese Terz-, bzw. Sextverdopplungen bedeuteten aber im melodischen Sinn keine Bereicherung des Satzes, sie wirkten nur klangverstärkend. Man kann aber natürlich zu 2 Stimmen, welche nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunkts der Duodezime (oder der Dezime) geschrieben sind, sehr wohl eine 3. ganz individuell gebaute Stimme, also einen zweiten Kontrapunkt hinzufügen, so daß wir dann einen dreistimmigen Satz mit 3 selbständigen Stimmen haben, welche in bestimmtem Sinn um 1 Duodezime versetzbar sind; d. h. der Cantus firmus muß sich um 1 Duodezime tiefer, die beiden Kontrapunkte um 1 Duodezime höher versetzen lassen, andere Versetzungen sind allerdings nicht möglich. In N.-B. 56 haben wir zu unserm schon bekannten Cantus firmus und dem in N.-B. 53, 54 u. 55 angewandten Kontrapunkt eine 2. kontrapunktierende Stimme gesetzt, welche mit dem 1. Kontrapunkt in N.-B. 57 um 1 Duodezime höher versetzt erscheint (N.-B. 56 u. 57). In N.-B. 57 ist der Cantus firmus um 1 Oktave tiefer, die Kontrapunkte dagegen um je 1 Duodezime höher gesetzt worden. Das folgende N.-B. 58 zeigt uns die beiden Kontrapunkte wieder an ihrer ursprünglichen Stelle, wie in N.-B. 56, dagegen tritt der Cantus firmus

56. 3stimmiger Kontrapunkt der Duodezime:
Cantus firmus wie in Nr. 55. (Phrygisch.)



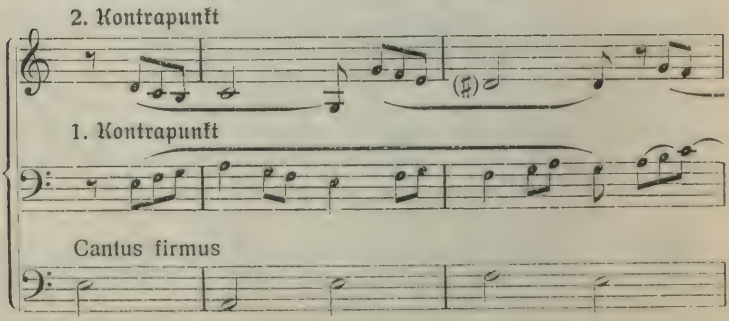
57. Cantus firmus 1 Oktave tiefer, 1. und 2. Kontrapunkt je um 1 Duodezime höher versetzt. (Phrygisch.)

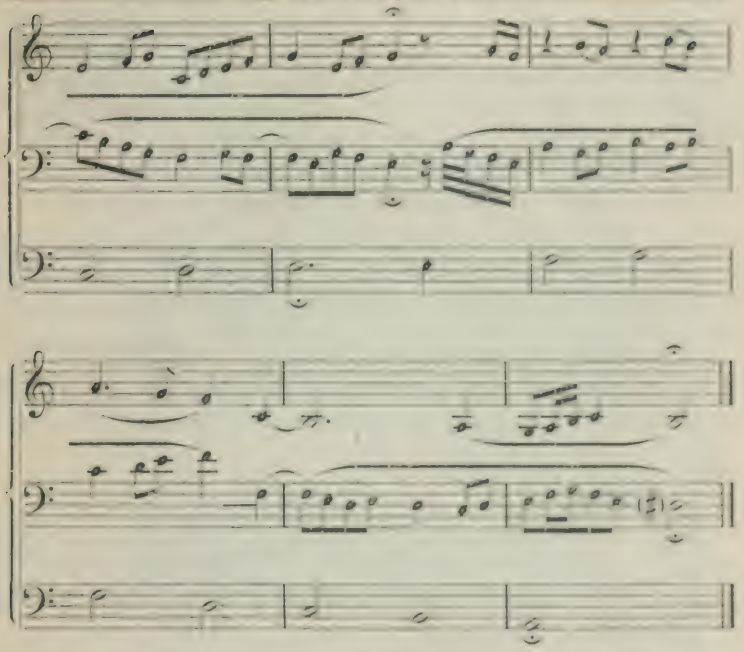




1 Duodezime tiefer auf. Wie in N.-B. 55, so ist auch hier in 58 durch die Versetzung des Cantus firmus um 1 Duodezime nach unten aus der phrygischen Tonart die äolische geworden. Zu N.-B. 57 ist noch zu bemerken, daß im 6. Takt der 1. Kontrapunkt, also hier die Mittelstimme abweichend vom Original, einen Septsprung abwärts macht, um ein allzu weites Auseinandergehen der Stimmen zu vermeiden.

58. Cantus firmus 1 Duodezime tiefer. (Äolisch.)





Die Septschritte in den letzten Takten klingen etwas hart; wie wir schon einmal bemerkt haben, sind diese Beispiele ja nur als Schablonen aufzufassen, sie haben hier nur den Zweck, den Begriff rein darzustellen, also hier den Begriff dessen, was man unter einem doppelten Kontrapunkt der Duodezime versteht.

Kunstwerke

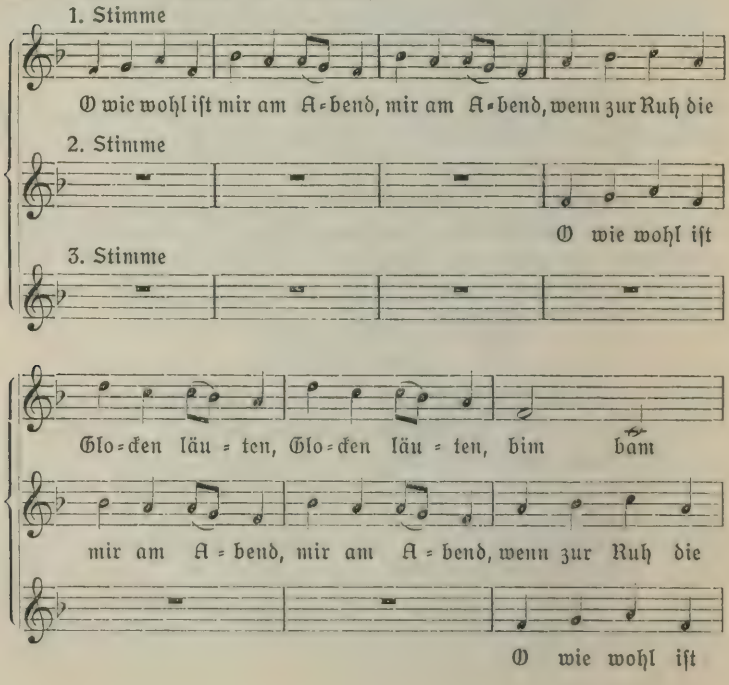
werden nach dem Maßstab ganz andrer höherer Gesetzmäßigkeit entworfen. Man wird im letzteren Fall niemals etwas Häßliches und Schlechtes schreiben (womit durchaus nicht gesagt sein soll, daß Septfortschreitungen an sich häßlich oder schlecht wären!), nur um dem Buchstaben des Gesetzes gerecht zu werden; und nirgends sind die Gesetze des höheren Kontrapunkts mit größrer Freiheit behandelt worden als in den Fugen und Kanons Joh. Seb. Bachs. Letztere seien auch hier wieder zu genauerer Einsicht in das Wesen des doppelten Kontrapunkts der Duodezime dringend empfohlen, namentlich wieder die „Kunst der Fuge", Nr. X u. XVI.

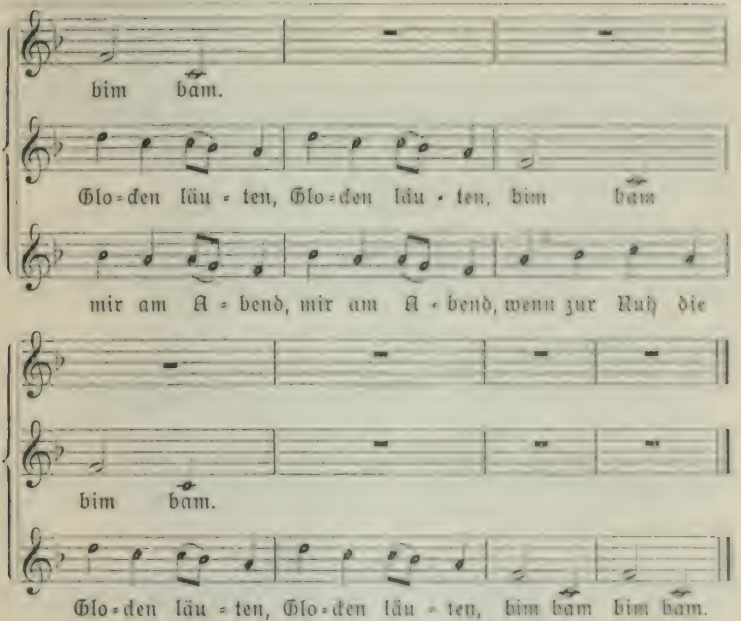
Wir haben mit dem doppelten Kontrapunkt der Duodezime die wichtigsten Stimmversetzungen zur Darstellung gebracht, welche in Tonstücken mit selbständiger Stimmführung überhaupt zur Anwendung kommen und gehen nun dazu über, noch diejenigen beiden Kompositionsformen näher zu erläutern, welche hauptsächlich der Tummelplatz kontrapunktischer Kunststücke sind, das ist

der Kanon und die Fuge.

Was man im allgemeinen unter einem Kanon versteht, dürfte ja wohl manchem Leser schon bekannt sein. Es gibt eine große Anzahl volkstümlicher Liedchen, welche nach Art eines Kanons gesungen werden. Es sei hier nur an das bekannte: „O wie wohl ist mir am Abend" erinnert (N.-B. 59). Wir sehen, wie hier eine 1. Stimme den Gesang beginnt, eine 2. singt ihr 3 Takte später Note für Note nach, eine 3. tut das gleiche, wieder nach 3 Takten; inzwischen beendigt die 1., dann

59. Kanon (3stimmig, im Einklang).

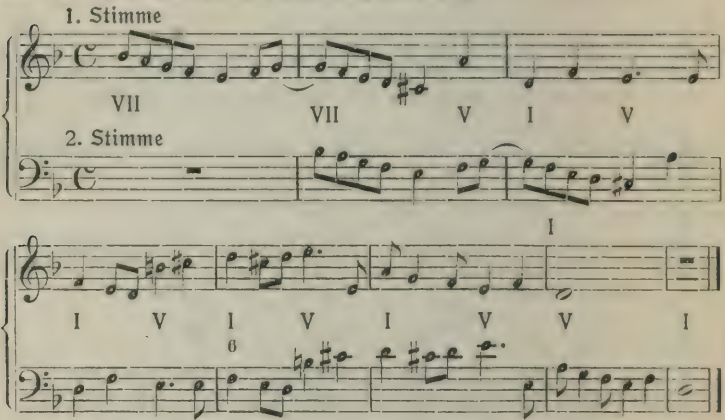




die 2. Stimme ihren Part, und schließlich schließt die 3. allein ab, worauf der Gesang nach Belieben von neuem beginnen kann. Demnach ist ein Kanon also ein Gesang von 2 oder mehr Stimmen, von welchen bei einem zweistimmigen Kanon die 2., später beginnende Stimme den Gesang der zuerst einsetzenden bis zu einem bestimmten Zeitpunkt Note für Note wiederholt. Der Einsatz jeder Stimme erfolgte in dem vorliegenden Liedchen immer auf den gleichen Ton und in derselben Lage, es kann also als ein dreistimmiger Kanon im Einklang bezeichnet werden. Mit welchem Takt die nachahmende Stimme einsetzt, hängt von der Disposition des Ganzen ab; sie kann noch im gleichen Takt, oder 1, 2 und mehr Takte später die Melodie der 1. Stimme aufnehmen. Sie kann ferner diese Melodie im Einklang (oder Oktave), in der Ober- oder Untersekunde, in der Ober- oder Unterterz, Quart, Quint, Sext und Septime nachahmen. Der Kanon kann zwei-, drei- und vierstimmig sein, kann in der Verlängerung oder in der Verkürzung oder in der Umkehrung auftreten, kurz, er ist eine außerordentlich fruchtbare Form und von unbegrenzter Verwendungsfähigkeit. Wir wollen nun die Form des Kanons wiederum an kurzen Beispielen zur Dar-

stellung bringen; man möge sich als Instrument das Klavier oder etwa Streichinstrumente vorstellen, da der Umfang der Sätzchen zuweilen über die klavieristische Greifmöglichkeit hinausgeht. Da wir einen Kanon im Einklang oben schon gegeben haben, beginnen wir mit einem solchen in der Oktave (N.-B. 60 Cantus firmus). Die Tonart ist D-Moll, die

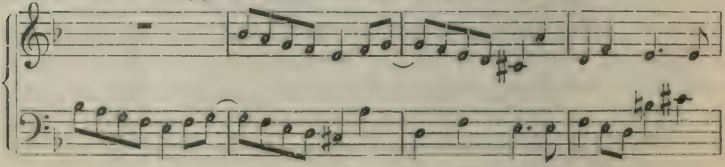
60. Kanon in der Oktave, 2stimmig (D-Moll).

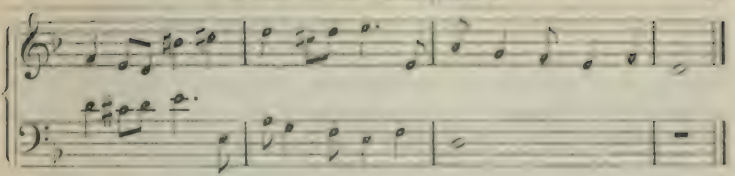


imitierende Stimme setzt einen Takt später ein, und zwar eine Oktave tiefer. Die Haupttonart wird bis zum Schluß festgehalten. Auch diese Beispiele über den Kanon sind, wie alle unsre bisherigen als *Fragmente* aufzufassen; der Kanon kann jederzeit abgebrochen oder umgekehrt länger als hier angegeben, fortgeführt werden. Der Schluß eines Kanons muß nicht unbedingt streng kanonisch endigen, d. h. die Nachahmung braucht nicht bis zur letzten Note wortgetreu der führenden Stimme nachgebildet zu werden.

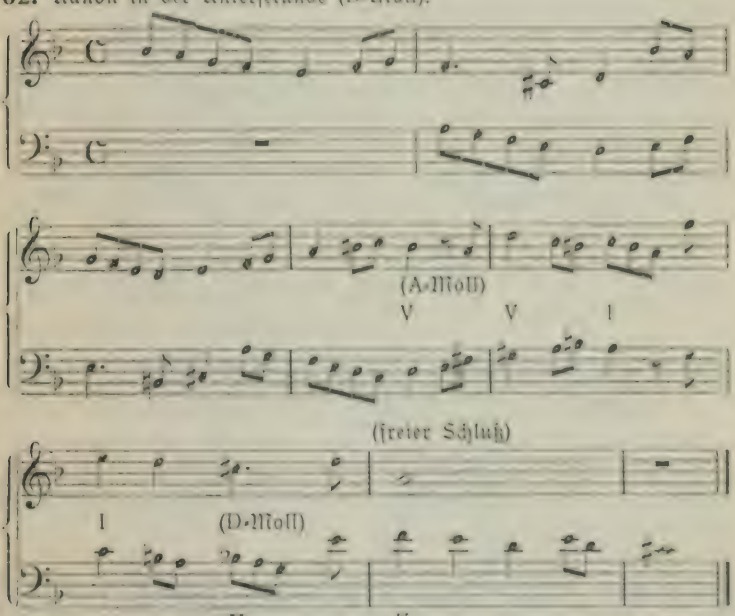
In N.-B. 61 kehren wir nun die Stimmen um: die führende Stimme beginnt eine Oktave *tiefer* wie in N.-B. 60, die imitierende ist dagegen eine Oktave *höher* versetzt. Der Kanon steht also hier im *doppelten*

61. Kanon im doppelten Kontrapunkt der Oktave (D-Moll).





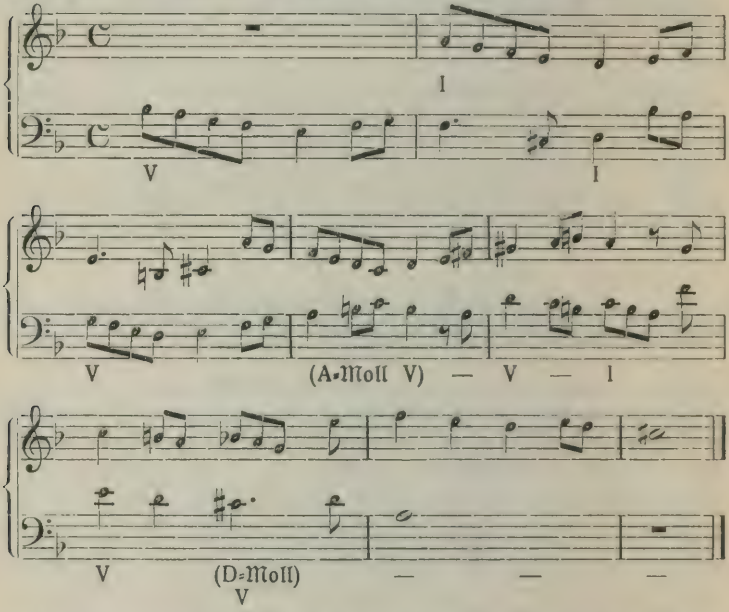
62. Kanon in der Unterſekunde (D-Moll).



Kontrapunkt der Oktave, denn die Stimmen ſind oktavweiſe gegeneinander verſetzt worden. Tonart und die harmoniſchen Tonſtufen, wie ſie in N.-B. 62 angegeben waren, bleiben natürlich auch bei der Umkehrung unverändert. Den nächſten Kanon ſetzen wir ſo, daß die nachahmende Stimme nicht eine Oktave, ſondern eine None tiefer einſetzt und dementſprechend die Nachahmung der führenden 1. Stimme fortſetzt. Man nennt dieſen Kanon einfacher einen Kanon in der Unterſekunde, denn erſtens bleibt a ſtets die Unterſekunde von b, denn die Imitation könnte ja auch 2 Oktaven tiefer ſtattfinden, in welchem Fall man mit dem Begriff eines Nonenintervalls überhaupt

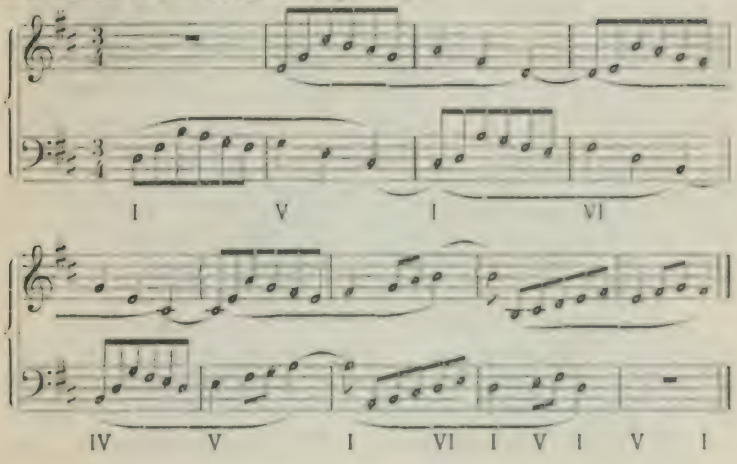
nicht mehr auskäme. Würde man aber die imitierende Stimme tatsächlich nur eine Sekunde tiefer wie die führende Stimme beginnen lassen, dann würden sich fortwährend Kreuzungen ergeben, welche immerhin die Klarheit des Stimmengewebes mehr oder weniger beeinträchtigen (N.-B. 62). Auch hier ist die Tonart wieder D-Moll, wir berühren aber im 4. Takt A-Moll, die Dominanttonart, und kehren im 7. Takt zur Haupttonart zurück. N.-B. 63 bringt das gleiche Beispiel

63. Kanon im doppelten Kontrapunkt der Oktave (D-Moll).

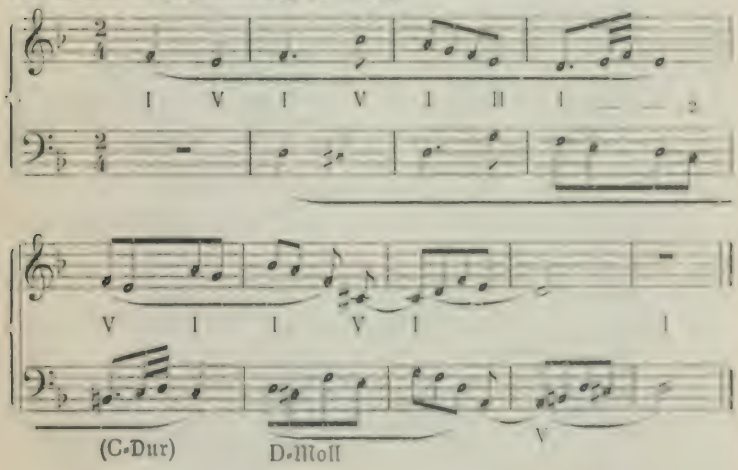


wieder im doppelten Kontrapunkt der Oktave, auch hier ist das Tonartverhältnis das gleiche wie in N.-B. 62. Für beide Beispiele ist zu bemerken, daß der Schlußtakt von der streng kanonischen Nachahmung absieht. Das folgende Sätzchen ist ein Kanon zu 2 Stimmen in der Obersekunde; Tonart D-Dur, die unverändert bis zum Schluß beibehalten wird (N.-B. 64). In N.-B. 65 setzt die imitierende Stimme eine Terz, bzw. eine Dezime tiefer wie die führende ein, also ein Kanon in der Unterterz oder -dezime. Die Haupttonart ist D-Moll, welche im 5. Takt vorübergehend der Tonart C-Dur weicht. N.-B. 66 ist ein Ka-

64. Kanon in der Oberſekunde (D-Dur).

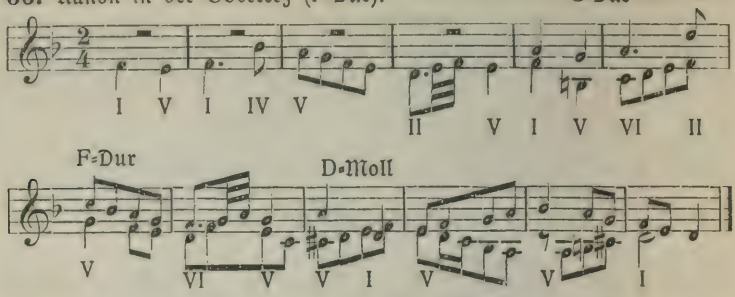


65. Kanon in der Unterterz (D-Moll).



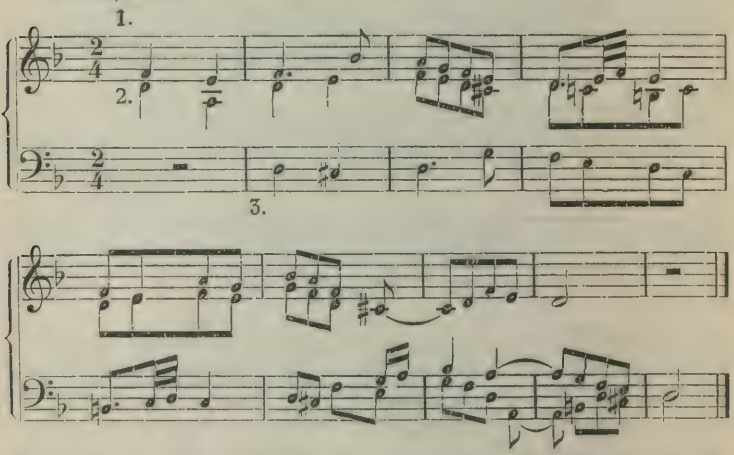
non in der Oberterz. Tonart F-Dur, vorübergehend C-Dur, Schluß in D-Moll; wir haben zu diesem Kanon das Thema des vorhergegangenen Sätzchens benutzt, jedoch wie man sieht von D-Moll nach F-Dur transponiert.

66. Kanon in der Oberterz (F-Dur). C-Dur — —



Zu zwei kanonisch geführten Stimmen kann unter Umständen auch eine dritte, freigestaltete treten, welche sich nicht an der Imitation beteiligt; sie wird dann mehr ergänzenden Charakter tragen und besonders der Harmonie mehr zu ihrem Rechte verhelfen. Ein solches Sätzchen mit freier Mittelstimme bringen wir im N.-B. 67. Die führende Stimme

67. 2stimmiger (Kanon D-Moll) in der Unterdezime mit freigeführter Mittelstimme.

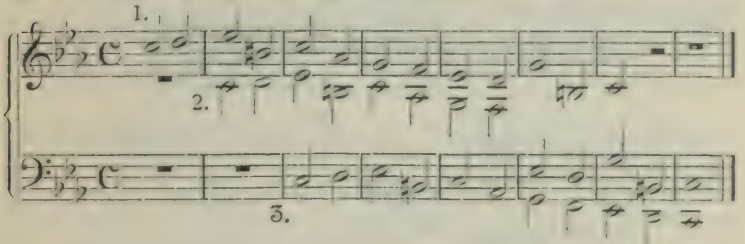


ist der Sopran, die imitierende der Baß, während der Alt als Mittelstimme selbständig allerdings, aber nicht imitierend auftritt.

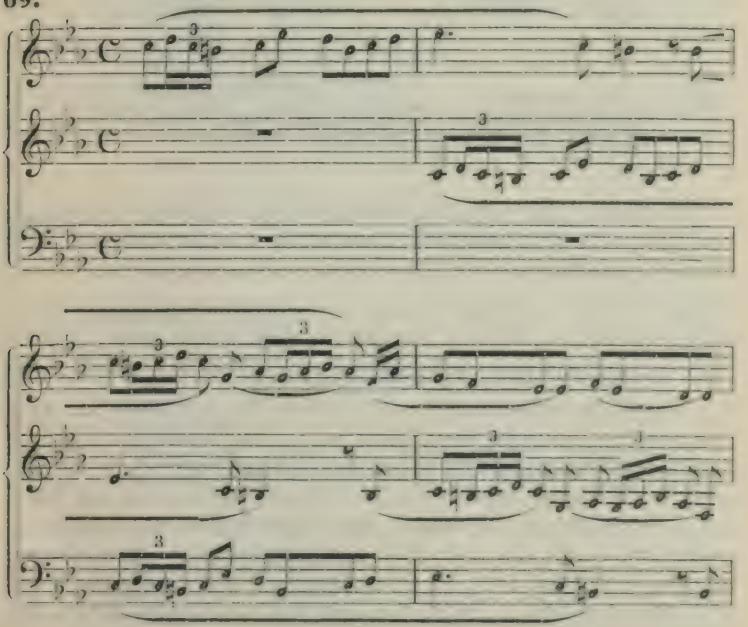
Ein Kanon, in welchem alle 3 Stimmen sich an der Imitation beteiligen, sei in N.-B. 68 und 69 (siehe S. 51 u. 52) gezeigt.

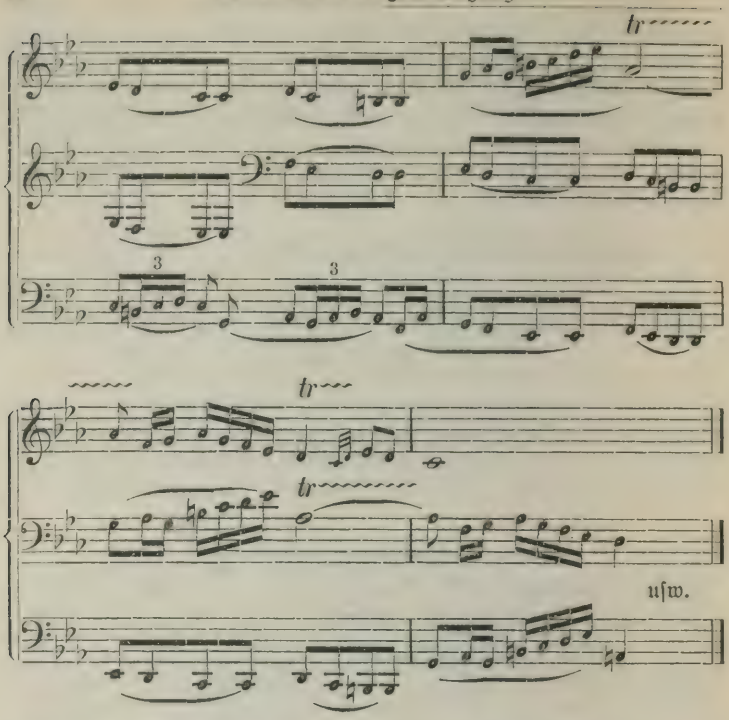
N.-B. 68 iſt ein dreiſtimmiger Kanon in der Oktave von einfachſten rhythmiſchen, harmoniſchen und melodiſchen Verhältniſſen. Daß dieſe jedoch zur Grundlage höchſt ausdrucksvoller Gebilde werden können, zeigt ein Blick auf N.-B. 69, in welchem Sätzchen die monotone Folge von halben Noten, wie ſie 68 aufweiſt, in eine einzige, zuſammenhängende, in Achteln oder Zweiunddreißigſteln dahinfließende Periode aufgelöſt erſcheint.

68. 3ſtimmiger Kanon in der Oktave (C-Moll).



69.

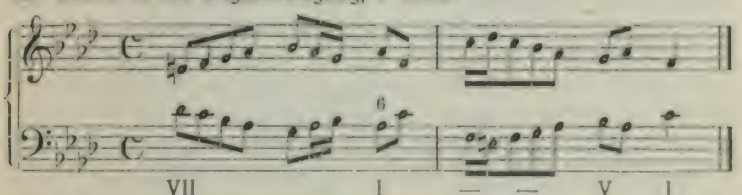




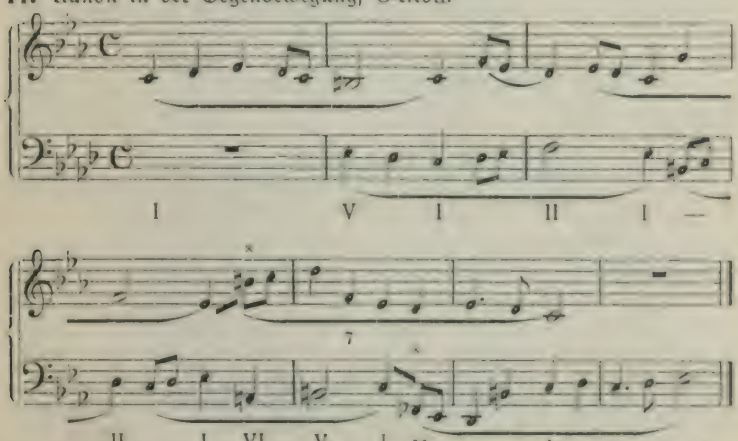
Eine andere Form des Kanons ist, wenn die imitierende Stimme die Bewegungen der vorsingenden Stimme genau in der umgekehrten Richtung nachahmt. Führt also diejenige Stimme, welche den Kanon eröffnet, einen Sekundschritt nach oben, z. B. von é-f́ aus, so wird die 2. nachahmende Stimme einen Sekundschritt nach unten, z. B. von des-c gehen, oder einem Terzschritt der 1. Stimme von beispielsweise ás-f́ entspräche beispielsweise ein Terzschritt der 2. Stimme von as-c. Würde eine Stimme den Septsprung von c-b ausführen, so könnte die Nachahmung beispielsweise von dés-e erfolgen, stets also in der umgekehrten Richtung. Die Art des Intervalls bleibt, wie wir sehen, gleich, eine Sekunde muß also in einem derartig gebauten Kanon stets wieder mit einem Sekundschritt in der nachahmenden Stimme beantwortet werden, eine Terz mit einem Terzschritt usw. Selbstverständlich ist es aber nicht nötig, daß die Nachahmung so weit wörtlich geht, daß

eine große Terz wieder mit einer großen Terz oder eine kleine Sekunde wiederum mit einer kleinen Sekunde beantwortet werden muß. N.-B. 70 und 71 sind solche Kanons in der Gegenbewegung; in 70, Tonart F-Moll, beginnen die beiden Stimmen gleichzeitig ihren Weg, in N.-B. 71 setzt die Oberstimme zuerst ein, die Unterstimme beginnt die Nachahmung in der umgekehrten Richtung einen Takt später. Im 5. Takt von 71 haben wir eine Tiefalterierung (siehe Band I 3 d) der Sept f im Baß vorgenommen, um die übermäßige Quint es-h, welche die vorsingende Stimme im vorgehenden bildete, wieder mit einer solchen (c-fes) in der umgekehrten Richtung zu beantworten.

70. Kanon in der Gegenbewegung, F-Moll.



71. Kanon in der Gegenbewegung, C-Moll.

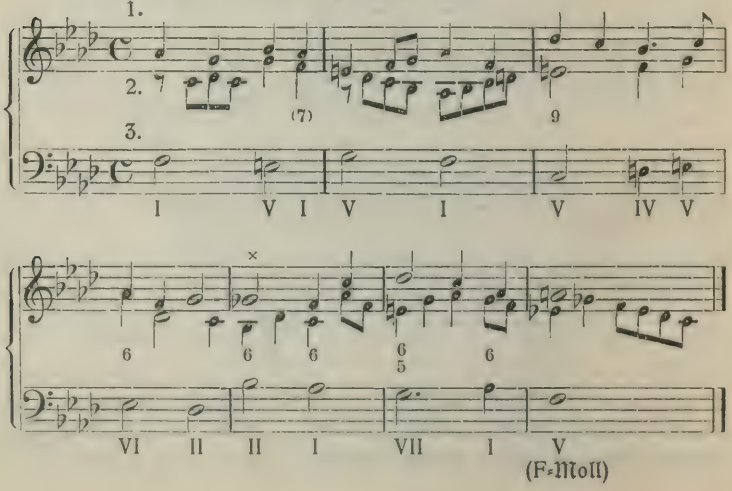


Ein weiteres Mittel, kontrapunktische Sätze reicher und ausdrucksvoller zu gestalten, ist die Verlängerung oder Verkürzung eines Themas (Augmentation: Verlängerung). Haben wir z. B. ein Thema

vor uns, welches ursprünglich aus einer Folge von halben Noten besteht, so können wir dieses Thema unter gegebenen Umständen in einer Folge von ganzen Noten auftreten lassen. Dann würde man sagen, das Thema tritt in der Verlängerung auf. Würden wir jedoch umgekehrt die halben Noten in Viertel verwandeln, dann wäre das Thema verkürzt oder es erschiene in der Verkürzung (siehe Bachs „Kunst der Fuge").

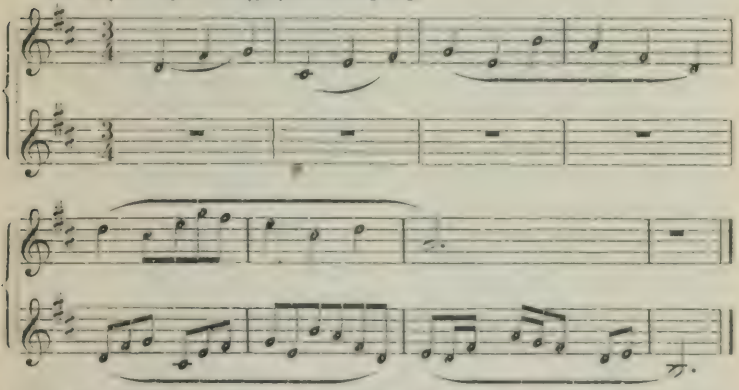
Sehen wir, wie sich die Verlängerung, bez. Verkürzung einer Melodielinie ausnimmt. Wir haben es ja beim Kanon nicht wie bei der Fuge mit eigentlichen festumrissenen Themen zu tun. Der Kanon ist gesanglicher, erzählender Natur, bei ihm handelt es sich meist um eine längere Zeit durchgeführte Melodie, welche von einer 2. Stimme aufgenommen und Note für Note nachgesungen wird. Später, wenn wir die Form der Fuge abhandeln, wird ein Vergleich, welchen der Leser zwischen einem Fugenthema und unseren Kanons vornimmt, den Unterschied dieser beiden Formen noch deutlicher erweisen. Im N.-B. 72 ist die 1. Stimme, der Diskant, die führende Stimme. Die nachahmende Stimme liegt im Baß, und zwar erfolgt nun die Nachahmung derart, daß jede Viertelnote der vorsingenden Stimme bei der Imitation durch den Baß sich in eine halbe, jede Achtelnote in eine Viertelnote usw. verwandelt. Damit erscheint nun der Gesang der 1. Stimme ver-

72. 3stimmiger Kanon in der Verlängerung, F-Moll. Baß imitiert. Viertel der Oberstimme in halben Noten.



längert, es ist also ein sog. Kanon in der Verlängerung. Die Tonart ist wieder F-Moll, im 5. Takt haben wir eine Tiefalterierung der 2. Stufe von F-Moll, ges, somit den sog. neapolitanischen Sextakkord, dessen wir uns gelegentlich der Abhandlung über die alterierten Akkorde erinnern. Der 3. Takt bringt eine Modulation nach B-Moll, man kann sich auch hier, wie in allen anderen Beispielen, das Sätzchen fortgesetzt denken, etwa so, daß nun vielleicht der Baß die Führung, der Sopran die Nachahmung übernimmt. Die Mittelstimme ist frei gebildet und tritt nur ergänzend auf. Verwandeln wir nun umgekehrt bei der Imitation die Notenwerte der führenden Stimme in solche von kürzerer Dauer, also Viertel in Achtel, Achtel in Sechzehntel, dann haben wir einen Kanon in der Verkürzung vor uns (N.-B. 73). Hier erscheint die ganze Melodie der Oberstimmen in

73. Kanon in der Verkürzung, Unterstimme imitiert die Oberstimme in Achtel- bzw. Sechzehntelbewegung.

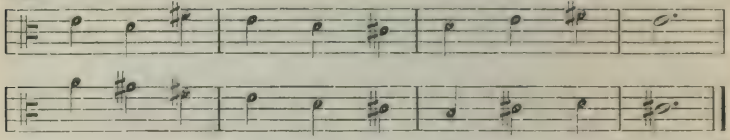


der nachahmenden Unterstimme um die Hälfte ihrer Werte verkürzt, die Viertelnoten der ersten 4 Takte kommen als Achtel in 2 Takte zusammengezogen, die 4 Achtel der Oberstimme im 5. Takt werden im 6. Takt in der Unterstimme Sechzehntel usw. In diesem Kanon ist die Imitation im Einklang erfolgt bis zum 7. Takt, von hier ab übernahm die nachahmende Stimme die Melodie in der Oberfekunde, der letzte Takt ist natürlich nicht als Schluß aufzufassen.

Wir haben von N.-B. 64 ab davon Abstand genommen, jedes dieser Sätzchen auch im doppelten Kontrapunkt der Oktave auszuschreiben, da dies ungemessen viel Raum beanspruchen würde. Jedoch sind alle diese Beispiele derart gearbeitet, daß die Stimmen gegeneinander in der

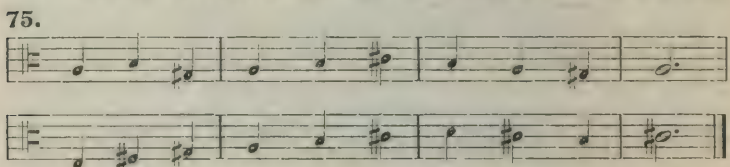
Oktave versetzt werden können. Es macht dem Leser vielleicht Vergnügen, diese Arbeit zu seiner Übung selbst vorzunehmen. Aus gleichem Grunde mußten wir uns damit begnügen, nur einen Teil der Möglichkeiten kanonischer Nachahmung vorzuführen; die Imitation in der Ober- und Unterquart, Quint, Sext und Septime mußten wegfallen; es hätte zu weit geführt, und wir wollen ja hier kein Lehrbuch schreiben, sondern eine Darstellung der wichtigsten Kontrapunktformen geben. Ehe wir nun zur letzten und bedeutensten dieser Formen übergehen, seien dem Leser noch 2 Formen des Kanons vorgeführt, welche keinen eigentlichen künstlerischen Wert besitzen, sondern mehr als kontrapunktische Kunststücke zu betrachten und als solche zu erwähnen sind. Das ist der sog. Spiegel- und der Krebskanon. Hält man diese Stimmen vor einen Spiegel (N.-B. 74) so bekommt man einen Kontrapunkt,

74.



welcher genau einen Kanon in der Gegenbewegung darstellt, (N.-B 75) also einen sog. Spiegelkanon. Liest man folgende Stimme von rück-

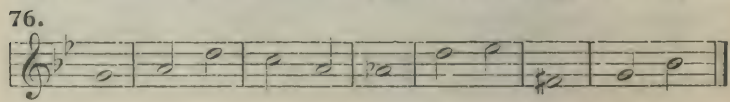
75.



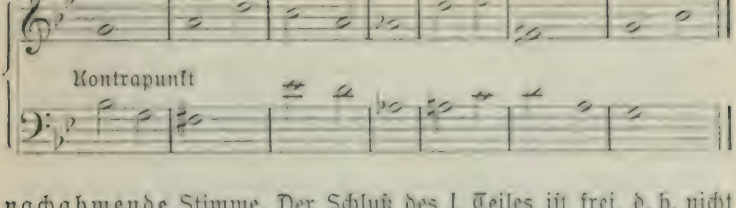
wärts, bekommt man einen Kontrapunkt, welcher wiederum Note für Note dem Cantus firmus entspricht (N.-B. 76 und 77). Das nennt man einen Krebskanon. Es sind künstliche Spielereien, welche für die Komposition wenig praktischen Wert besitzen. — (Siehe auch Beethoven, Fuge aus der Hammerklaviersonate.)

Als schönes Beispiel eines zweistimmigen Kanons in der Oktave stellt sich uns die zweistimmige C-Moll-Invention von Bach dar. Im I. Teil dieser Invention ist der Sopran die führende, der Baß die den Sopran

76.



77. Cantus firmus



nachahmende Stimme. Der Schluß des I. Teiles ist frei, d. h. nicht kanonisch gestaltet. Der II. Teil beginnt in der Dominanttonart G-Moll, und zwar ist es diesmal der Baß, welcher das Thema und seine im I. Teil gegebene Entwicklung zuerst aufnimmt. 4 Takte später setzt der Sopran mit der Imitation ein, die wieder fast bis zum Schluß durchgeführt wird. Einen zweistimmigen Kanon in der Oktave findet der Leser ferner in der schon erwähnten „Kunst der Fuge" von Bach, 2. Kanon. Der 3. Kanon dieser Sammlung ist ein Kanon in der Dezime; Thema und Kontrapunkt sind so gestaltet, daß beide nach der Oberdezime versetzt werden, also stets in Terzen ausgesetzt werden können, weshalb Bach dem Titel dieses Kanons die Bezeichnung: „in Contrapunto alla Terza" befügte. Der 4. Kanon ist ein Kanon in der Duodezime, d. h. die beantwortende Stimme, der Komes, ahmt das Thema in der Duodezime nach. Desgleichen wird der Kontrapunkt zum Thema (9. Takt im Baß) wiederum in der Duodezime nachgeahmt (17. Takt im Sopran). Die hier angeführten Kanons von Bach sind im übrigen so komplizierter Natur, daß eine eingehende Analyse derselben den Leser nach unserm Dafürhalten eher verwirren denn belehren würde. Das Verständnis solcher Formen setzt eigene kompositorische Tätigkeit voraus; jedenfalls aber schon ein praktisches Beherrschen des ganzen Kontrapunkts, und beides können wir ja von unsern Lesern nicht erwarten. Immerhin dürfte geübteren Klavierspielern das aufmerksame Durchspielen der genannten Stücke von großem und wesentlichem Nutzen sein; denn diese Werke zeigen das Wesen des Kanons an sich in all seinen Möglichkeiten und im Spiegel außerordentlicher Kunstwerke. Auf ein kontrapunktisches Kunstwerk besondrer Art möchten wir hier noch kurz hinweisen. Wir nennen die Menuettszene aus dem Don Juan von Mozart, in welcher 3 kleine Orchester in harmonisch vollkommen übereinstimmender Weise, aber sowohl melodisch wie rhythmisch durchaus selbständig den Empfindungen der am Tanz beteiligten Personen Ausdruck geben. In genialster Weise treten hier der dreiviertel, dreiachtel und zweiviertel Takt einander gegenüber, 3 verschiedene Tanzarten ver-

körpernd. Die Stelle sucht in der ganzen Litteratur ihresgleichen, hier hat der Kontrapunkt alle Erdenschwere abgeschüttelt; wie bei Bach tritt auch bei Mozart der Kontrapunkt als Mittel gar nicht mehr in Erscheinung, aber er ist mit der Idee verschmolzen und immanent im Kunstwerk vorhanden. (Siehe auch das Finale der Jupitersymphonie.)

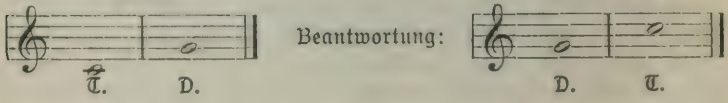
Da wir nun alle Arten des Kontrapunkts durchgesprochen haben, wenden wir uns letzterdings derjenigen Form zu, welche in erster Linie dem Komponisten Gelegenheit gibt, seine kontrapunktische Kunstfertigkeit an den Tag zu legen. In der Form der

Fuge

kann jede Art des Kontrapunkts, der einfache, doppelte, der Kontrapunkt der Dezime und Duodezime und der Kanon angewandt werden. Was den Aufbau der Fuge betrifft, so wäre dieser allerdings genau genommen erst im II. Abschnitt, welcher von der Kompositionsform handelt, zu besprechen. Denn die Fuge ist wie die Sonate eine Kompositionsform, nur auf anderer stilistischer Grundlage. Die Sonate entspricht der homophonen oder akkordlichen, die Fuge der polyphonen Schreibweise.

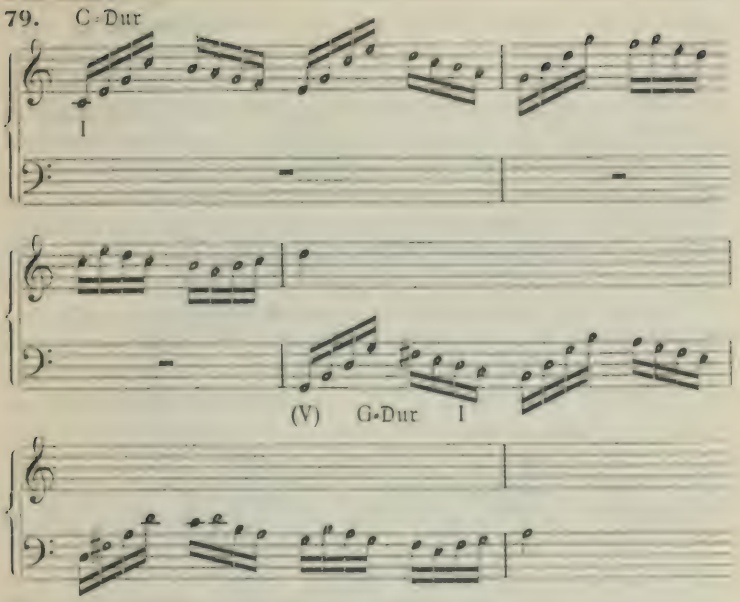
Wenn wir also schon an dieser Stelle die Fuge vornehmen, so geschieht es, weil ihr Wesen polyphoner Natur, aber auch ihr formaler Aufbau besonderen Gesetzen unterworfen ist, die sich wesentlich von denjenigen unterscheiden, welche einer Sonate zugrunde liegen. Wir haben bei der Fuge in erster Linie ein bestimmtes tonartliches Verhältnis, und zwar das der Tonika zur Dominante und umgekehrt. Also ein Quintverhältnis! Beginnt das Thema mit der Tonika, so erfolgt die Beantwortung desselben in der folgenden Stimme in der Dominante (N.-B. 78). Moduliert das Thema nicht, bleibt also bei-

78. 1. Stimme — Beantwortung: — 2. Stimme

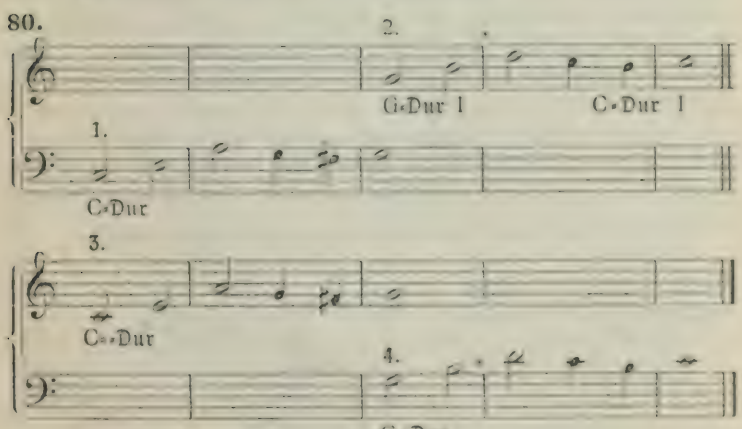


spielsweise in C-Dur, so hat die Beantwortung in der Dominanttonart, also in G-Dur zu erfolgen. Moduliert jedoch das Thema beispielsweise von C-Dur nach G-Dur, so beginnt die 2. Stimme in G-Dur, muß aber dann nach der Haupttonart C-Dur zurückkehren. Für beides ein Beispiel (N.-B. 79 und 80). In N.-B. 79 setzt der Sopran mit einem lebhaften Sechzehntelthema ein, welches sich innerhalb der Tonart C-Dur hält. Die Beantwortung erfolgt daher des Kontrastes

79. C-Dur



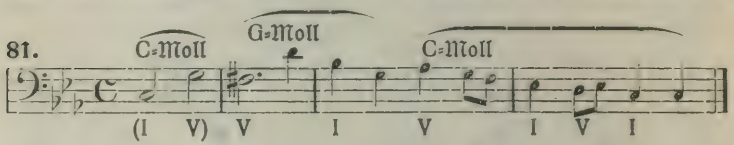
80.



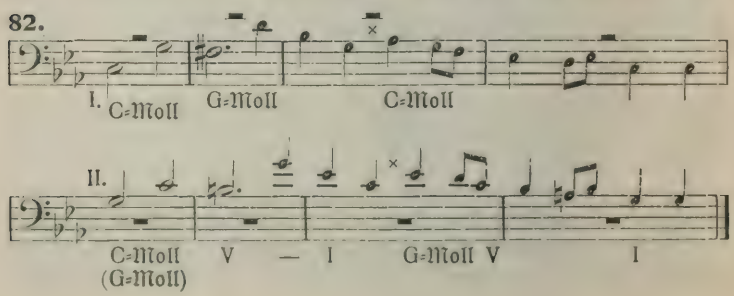
wegen in G-Dur. Wäre hier eine dreistimmige Fuge geplant, so würde die 3. Stimme wieder in C-Dur antworten, das Thema also wieder mit der Tonika c wie in der ersten Stimme auftreten. Wollten wir die Fuge

vierstimmig schreiben, dann müßte die 4. Stimme wieder in G-Dur einsetzen.

Anders ist es in N.-B. 80. Der Baß beginnt in C-Dur, schließt aber in G-Dur. Infolgedessen beginnt die 2. antwortende Stimme in G-Dur, kehrt aber nach der Haupttonart C-Dur zurück. Um diese Rückkehr nach C-Dur zu ermöglichen, mußte jedoch der Quartensprung e—a im 1. Takt in einen Terzensprung h—d verwandelt werden. Solche Modifikationen müssen stets da vorgenommen werden, wo die Beantwortung des Themas einen Modulationswechsel verlangt. Auch hier würde uns eine 3. Stimme wieder mit C-Dur, eine 4. wiederum mit G-Dur der Dominante antworten, wie es im Beispiel auch angedeutet ist. Ein dritter Fall sei ebenfalls erläutert. Eine Stimme moduliert innerhalb eines Themas nach der Dominanttonart, kehrt aber wieder in die Haupttonart zurück. In N.-B. 81 beginnt der Baß; das Thema

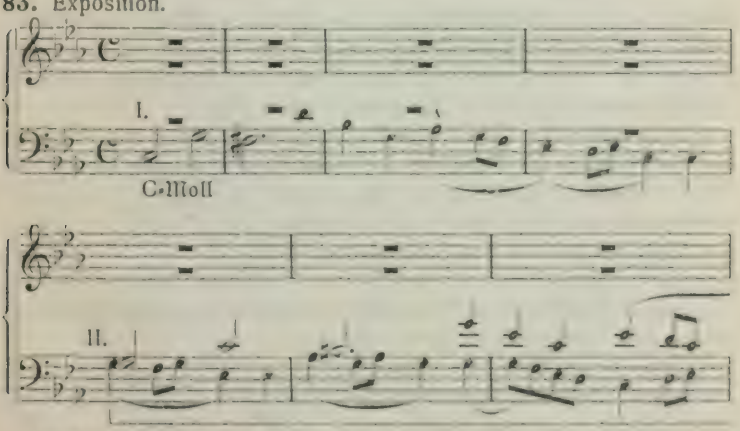


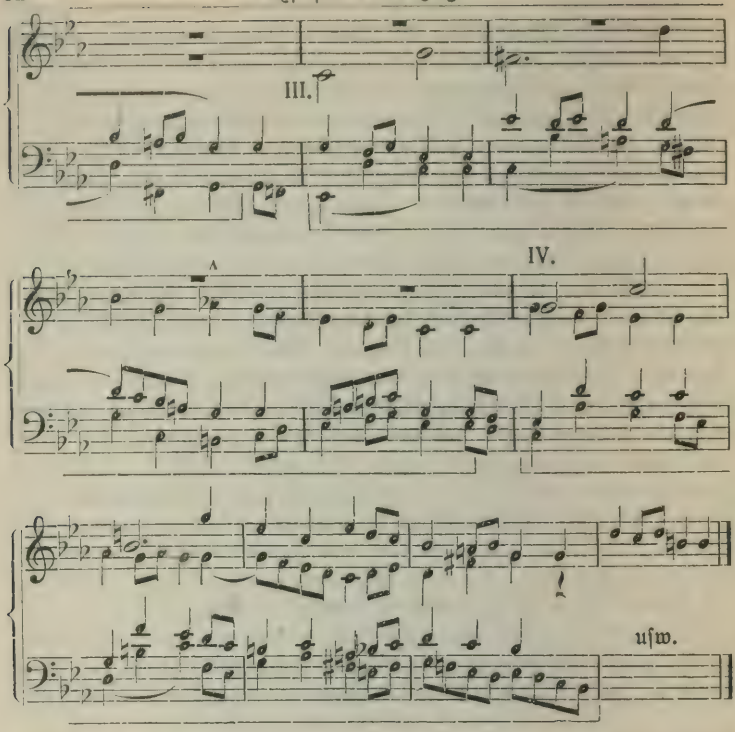
steht in C-Moll, moduliert aber schon im 2. Takt entschieden nach der Dominanttonart G-Moll, gibt diese im 3. Takt wieder auf und kehrt nach C-Moll zurück. Das Thema zerfällt also tonartlich in 3 Teile (durch Bogen angedeutet): 1. C-Moll, 2. G-Moll, 3. C-Moll. Hier hat die Beantwortung dieses Themas in der 2. Stimme derart zu erfolgen, daß das Tonartverhältnis das gleiche bleibt, aber im umgekehrten Sinn. Die 2. Stimme beginnt mit der Haupttonart, moduliert im 3. Takt nach der Dominanttonart G-Moll und schließt mit dieser ab (N.-B. 82). Auch hier muß die kleine Sekunde g—as



im 3. Takt des Themas bei der Beantwortung durch die 2. Stimme in einen Terzſchritt verwandelt werden, damit wir die Dominanttonart G-Moll erreichen können. Im übrigen muß das Thema einer Fuge ſtets notengetreu von den folgenden Stimmen wiedergegeben werden. — Welcher Art iſt nun die weitere Entwicklung einer Fuge? Wie ſchon aus unſeren bisherigen Ausführungen in den kurzen Beiſpielen hervorgeht, beſteht das Weſen der Fuge darin, daß ein möglichſt ſcharf umriſſenes Thema von 1, 2, 3, 4 ev. 5 Stimmen der Reihe nach vorgetragen wird, und zwar in dem Tonartverhältnis von I — V oder V — I. Welche Stimme beginnt, hängt von der Intention des Komponiſten ab. Auch in welcher Reihenfolge das Thema von den Stimmen aufgenommen wird, ob auf den Baß der Tenor, oder auf den Alt der Baß uſw. folgt, kann nicht in einer Regel feſtgelegt werden. Jedenfalls ſollen bei drei- und mehrſtimmigen Fugen die Stimmen nicht zu weit auseinander liegen. Hat nun beiſpielsweiſe der Baß als 1. Stimme das Thema vorgetragen, ſo beſteht ſeine weitere Aufgabe darin, zum Thema, welches nun die 2. Stimme, vielleicht der Tenor, vorträgt, einen lebens-, d. h. entwicklungsfähigen Kontrapunkt zu bilden, der unter Umſtänden ſo gebildet ſein muß, daß er dauernd als Kontrapunkt verwendet werden kann, auch dann alſo, wenn noch eine 3. oder 4. Stimme ſich thematiſch an der Entwicklung beteiligt. Nötig iſt es nicht, wie ein Blick auf die Fugen von Bach zeigt, welcher faſt zu jeder Stimme, welche gerade das Thema trägt, neue Kontrapunkte ſchreibt, ſich überhaupt die größte Freiheit in der Konzeption ſeiner Fugen wahrt. Wir

83. Exposition.





wollen, um das Aufeinanderfolgen der Stimmen und ihr kontrapunktisches Verhältnis anschaulich darzustellen, eine solche Exposition, wie man die erste Aufstellung des Themas in allen Stimmen nennt, in einem Beispiel wiedergeben (N.-B. 83 siehe S. 61 u. 62).

Wir benutzen das Thema von N.-B. 81, C-Moll. Der Baß beginnt, auf ihn folgt Tenor (Takt 5), Alt (Takt 9) und Sopran (Takt 13). Der Kontrapunkt knüpft an den letzten Takt des Themas an. Verfolgen wir die kontrapunktische Entwicklung des Basses weiter, so sehen wir, daß sie sich bis zu dem Moment, wo auch die vierte Stimme, der Sopran, das Thema absolviert hat, in drei Teile gliedert. Den ersten haben wir schon charakterisiert als aus dem letzten Takt des Themas entstanden. Der zweite Teil bringt ein neues Motiv in Septimenschritten:

der dritte Teil verwandelt die Septschritte in Sexten:

der letzte Takt des Basses geht in eine Achtelbewegung über, welche motivisch auf den 3. Takt seines ersten Kontrapunktes zurückzuführen ist. Alle diese in der ersten Stimme, im Baß, entwickelten kleinen Motive dürfen, soll der Einheit des Ganzen nicht geschadet werden, im Verlauf der ganzen Fuge nicht wieder verloren gehen. Sie sollen stets von jeder Stimme wieder als Kontrapunkt aufgenommen werden. Selbstverständlich nicht in sklavischer Nachahmung, aber eventuell in neuer Umbildung, vielleicht in Umkehrungen, Verlängerungen oder Verkürzungen. So sehen wir auch hier, daß der Tenor einen Kontrapunkt zum Alt bildet, der in der Hauptsache demjenigen des Basses entspricht. Auch der Alt übernimmt diesen Kontrapunkt wenigstens in seinen Anfängen als Begleiter des Soprans, welcher als letzte Stimme das Thema aufgenommen hat. Nach dieser sogenannten Exposition setzt nun gewöhnlich ein „Zwischenspiel" von 2, 4 oder 6 Takten ein, in welchem irgendein Motiv aus dem Thema oder Kontrapunkt verarbeitet wird. Da der knappe Raum uns verbietet, hier an Beispielen die Entwicklung einer ganzen Fuge darzulegen, müssen wir den Leser nun bitten, den I. Band des „Wohltemperierten Klaviers" von Bach zur Hand zu nehmen und die VI. Fuge in D-Moll aufzuschlagen. Sie zählt zu den leichtverständlichsten dieses Bandes und ist sehr klar gebaut. Wir haben 3 Stimmen; Sopran beginnt, Alt folgt im 3. Takt, und zwar in der Tonart der Dominante, da das Thema selbst nicht moduliert, sondern in der Haupttonart D-Moll beginnt und schließt. Der Baß trägt das Thema wieder in der Haupttonart vor, so daß mit dem 8., bzw. 9. Takt die Exposition abgeschlossen ist. Schon mit dem 8. Takt setzt der Sopran nochmals mit dem Thema ein und führt in das 3 Takte dauernde „Zwischenspiel", welches motivisch im Sopran aus dem Schlußtriller des Themas und seinem Kontrapunkt bestritten wird. Nun beginnt der sogenannte „Durchführungsteil", in welchem, ähnlich dem Durchführungsteil eines 1. Sonatensatzes, das Thema selbst und sein Kontrapunkt in den verschiedensten Kombinationen auftreten kann. In der vorliegenden Fuge nimmt der Sopran wieder das Thema auf, und zwar auf der Dominante der Haupttonart D-Moll, aber schon im folgenden Takt setzt der Alt ebenfalls mit dem Thema ein, er bringt es aber in der Gegenbewegung. (Was man unter „Gegenbewegung" versteht, wird dem Leser noch aus unsern Abhandlungen über den Kanon in Erinnerung sein, siehe Kanon in der Gegenbewegung). Im 5. Takt der Durchführung tritt der Baß mit

dem Thema auf, und zwar in der Tonart der Dominante, A-Moll; schon im 6., also bevor noch der Baß das Thema zu Ende vorgetragen hat, nimmt es der Alt auf in der höheren Oktave. Solche kanonartige Nachahmung des Themas nennt man in der Fuge Engführung; wir haben es also im 1. und 2. und 5. und 6. Takt der Durchführung mit Engführungen des Themas zu tun. Mit dem 8. Takte schließt der I. Abschnitt der Durchführung, und zwar in der Tonart der Dominante A-Moll. Der II. Abschnitt bringt das Thema im Baß (zweimal nacheinander in ursprünglicher und Gegenbewegung) und Sopran (Takt 1 und 2), und Sopran und Alt (Takt 7 und 8) ebenfalls in Engführung, und zwar im Sopran in der Gegenbewegung, im Baß und Alt in der ursprünglichen Bewegung. Im 9. Takt folgt noch einmal der Baß mit dem Thema in der Gegenbewegung und in Engführung mit dem Alt (D-Moll bzw. G-Moll). Dann folgt ein längeres, 8 Takte währendes Zwischenspiel, bis wiederum Baß und Alt das Thema in Engführung vortragen und mit den folgenden 3 Takten das Stück schließt. Der Durchführungsteil dieser Fuge umfaßt also ungefähr 18 Takte, dann setzt die sogenannte Koda (Anhang) ein, welche ein 8 taktiges „Zwischenspiel" und im 9., 10. und 11. Takt noch zweimal das Thema enthält.[1]) Der vorletzte Takt des Ganzen bringt den 1. Takt des Themas im Alt und Tenor in Gegen- bzw. ursprünglicher Bewegung und durch Terzen verdoppelt. Das Material, mit welchem diese Fuge arbeitet, wird allein aus der motivischen Konstruktion von Thema und Kontrapunkt bestritten. So führt im ersten Zwischenspiel der Sopran den Triller des Themaschlusses, der Baß ein Sechzehntelmotiv aus dem Kontrapunkt weiter, das letztere Motiv erscheint auch verkürzt im Alt. Im Durchführungsteil spielen die absteigenden Sechzehntel, welche stets den Kontrapunkt zum 1. Takt des Themas bilden, eine große Rolle. Sehr oft tritt auch dieser 1. Takt vom Thema vereinzelt, in umgekehrter und ursprünglicher Bewegung auf (3. Takt vom 1. Zwischenspiel, 2. Takt des Durchführungsteiles usw.), oder wie in der Koda, in Terzverdopplung (Gegenbewegung des Alt und Baß).

Der Grundplan dieser Fuge war also: Exposition — Zwischenspiel, Durchführungsteil — Koda. Und diese Einteilung darf im ganzen als Norm angesehen werden. Aber dieser normale Grundriß erfährt in der Praxis die mannigfaltigsten Abänderungen. Eine Exposition muß natürlich immer da sein; aber in Fugen größeren Stils finden wir

1) Busoni, welcher eine vorzügliche Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers besorgt hat, setzt den Beginn der Koda 2 Takte früher.

meist mehr wie zwei Durchführungsteile von Zwischenspielen unterbrochen und sehr oft in der Anhäufung von Engführungen des Themas ihren Höhepunkt erreichend. Ein Beispiel für eine Fuge solch großen Stils haben wir in der grandiosen in Es-Moll aus dem I. Band des Wohltemperierten Klaviers, (Ausgabe Busoni) vor uns. Hier zerfällt die mit dem 20. Takt einsetzende Durchführung in 3 Teile. Im 3. Teil sehen wir das Thema in der Vergrößerung (ursprüngliche und Gegenbewegung) in Engführung mit dem Thema in seiner ersten Fassung; der Kulminationspunkt tritt hier also erst gegen Schluß des 3. Teiles ein. Fugen dieser großen Art sind noch die Tripelfuge in Cis-Moll und die monumentale in B-Moll aus dem I. Band des Wohltemperierten Klaviers, letztere noch besonders ausgezeichnet durch die genialen Engführungen des letzten Abschnittes. Als Fugen einfacherer Gestaltung wären zu nennen: diejenige in C-Dur (mit zahlreichen Engführungen), in C-Moll, D-Dur, D-Moll, Es-Dur, E-Moll, G-Moll. Da es im Rahmen dieses Bändchens unmöglich ist, weitere Analysen zu bringen, so möchten wir dem Leser dringend die schon erwähnte Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers von F. Busoni empfehlen, welcher jeder Fuge eine sehr klare Analyse beigegeben hat. Denjenigen Lesern aber, welchen die höheren Kontrapunktformen der Dezime, der Duodezime, des Kanons usw. keine undurchdringlichen Geheimnisse mehr sind, möchten wir vor allem das Studium der „Kunst der Fuge" von Bach als verläßlichen Führer durch diesen Dom deutscher Kunst (Dr. Hugo Riemann, Analyse derselben, Leipzig, Max Hesses Verlag) empfehlen. Bachs Werke bilden die lebendigen Kommentare zu unsern Ausführungen, welche schematische Begriffe bleiben, solange nicht die Lebensfähigkeit und bewundernswerte Zweckmäßigkeit, welche den Formen des Kontrapunkts innewohnt, an wahrhaften Meisterwerken sich offenbart. Auch die Form der Doppel- und Tripelfuge, in welcher 2 bzw. 3 selbständige Themen am Aufbau der Fuge teilnehmen, studiert man am besten an einer Bachschen Vorlage. Als solche möchten wir die große A-Moll-Fuge mit vorhergehender Phantasie und die X. und XI. Fuge aus der „Kunst der Fuge" empfehlen. Alle 3 sind Doppelfugen. Nachdem das 1. Thema in allen Stimmen aufgetreten, erscheint nach einem Zwischenspiel das 2. und wird später im Verlauf des Stückes mit dem 1. Thema kombiniert. Ähnlich gestaltet sich der Aufbau einer Fuge mit 3 Themen, auch hier treten schließlich alle 3 kombiniert, d. h. zu gleicher Zeit auf (siehe die Cis-Moll-Fuge aus dem I. Band des Wohltemperierten Klaviers). Natürlich finden auch hier Ausnahmen statt, in der Weise z. B., daß das 2. Thema zu gleicher Zeit mit dem 1. als dessen Kontrapunkt auftritt,

wie es in manchen Orgelfugen Bachs der Fall ist. Die Regel ist jedoch, daß das 2. Thema erst nach der Exposition und einem Zwischenspiel auftritt, als 2. Teil des Ganzen, so daß der 3. Teil der Fuge aus der Kombination beider Themen gebildet wird. In der Cis-Moll Tripelfuge (Fuge zu 3 Themen) aus dem Wohltemperierten Klavier erscheint das 2. Thema nach einer sehr weit ausgeholten Exposition mit dem 35. Takt, und zwar sofort in Verbindung mit dem 1. Thema; nachdem Sopran und Baß (ersterer 2mal) das neue Motiv vorgetragen haben, erscheint (Takt 49) das 3. Thema im Tenor, und zwar sofort kombiniert mit Thema 1 (Sopran) und 2 (Alt). Von nun an treten die 3 Themen bis zur Koda stets gemeinsam auf, in letzterer dominiert das 1. und 3.; Engführungen fehlen ganz. Die Anlage der ganzen Fuge besteht also aus einer, man kann sagen in 2 Abschnitte zerfallenden Exposition, einer aus 3 Teilen bestehenden Durchführung und der Koda. Die dreiteilige Liedform, die, wie wir im II. Abschnitt sehen werden, beim Aufbau und bei der Disposition eines musikalischen Werkes eine so wichtige Rolle spielt, liegt also auch der Fuge zugrunde. — Vom formalen Aufbau eines musikalischen Kunstwerks sei nun im folgenden die Rede.

Zweiter Abschnitt.

Kompositionsform.

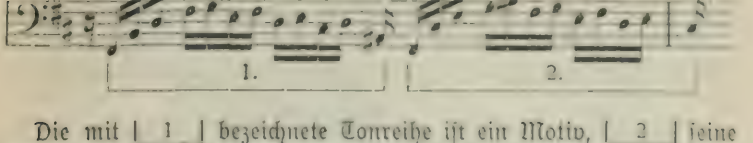
Was wir bisher in den Kreis unserer Betrachtungen gezogen haben, war alles nur Materie, Stoff, dessen sich der Komponist bedient, wenn er der noch gestaltlosen Welt seines musikalischen Empfindens überhaupt hörbaren Ausdruck geben will. Sollen wir jedoch die Musik, deren Wurzeln so tief in der Natur selbst liegen, als Kunst empfinden, dann muß die Materie erst zur Form geknetet werden. Je vollendeter diese, desto reiner kann ihr musikalischer Inhalt zutage treten.

Der Lebensnerv der Musik ist Rhythmus und Melos oder in künstlerische Grenzen gefaßte Zeit und in Linie und Melodie geformter Raum. Wie die Musik aber rein geistig genommen der klarste Spiegel aller menschlichen Affekte ist, so vollzieht sich auch der formale Aufbau eines musikalischen Kunstwerks analog den Gesetzen, nach welchen ein lebendiger Organismus sich bildet. Aus einer bestimmten Summe von Zellen entstehen Organe; ebenso baut sich auch ein Tonstück auf aus einer Summe kleinster Glieder, sogenannter

Motive,

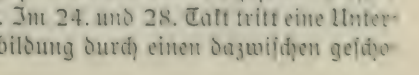
die sich proportional zu Themen, Perioden und ganzen Sätzen auswachsen, bis das Ganze sich uns als ein lebenatmendes Kunstwerk offen-

bart. — Unter Motiv versteht man eine meistens rasch ablaufende Folge von Tönen, die noch keinen einheitlichen Gedanken darstellen, z. B.



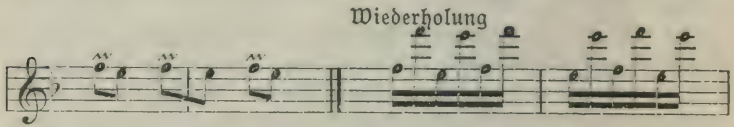
Die mit | 1 | bezeichnete Tonreihe ist ein Motiv, | 2 | seine Wiederholung. Die häufige Wiederholung einer solchen kurzatmigen Tonfolge ist ein weiteres Charakteristikum des Motivs. Bachs kleine Präludien sind sehr schöne Beispiele, wie aus kurzen Motiven ganze Tonstücke entstehen können. Das Motiv des 1. dieser Präludien setzt sich aus 3 Sechzehnteln zusammen, sie bereiten den Inhalt des ganzen Stückchen; oder es ist einfach die Brechung des Molldreiklangs im 2. Präludium, welche Bach genügt, ein hinreißend temperamentvolles Stück daraus zu formen. Auch die Bausteine der zweistimmigen Inventionen sind solche kurze Motive von 1, höchstens 2 Takten Umfang. So wird die kleine Sechzehntelfigur der 1. Invention von beiden Stimmen abwechselnd in der ursprünglichen Bewegungsart und deren Umkehrung und in Sequenzen durchgeführt.

Fortgesetzte Wiederholung auf verschiedenen Tonstufen, sowie Umbildung des Motivs durch Umkehrung bilden also die erste und einfachste Funktion eines solchen. Das Prinzip der unveränderten Wiederholung ist beispielsweise festgehalten in dem schon erwähnten C-Moll-Präludium, sowie in den Präludien C-Moll, D-Moll und D-Dur im I. Band des Wohltemperierten Klaviers. *Umkehrungen* finden sich besonders in den kleinen Präludien und den zwei- und dreistimmigen Inventionen. Man sehe sich als Musterstück die erste zweistimmige Invention an; die Umbildung (hier in Form von Sequenzen) ist in diesem Stück besonders leicht zu erkennen. Ein Beispiel einfachster Motivverwertung sehen wir auch in dem letzten Satz der D-Moll-Sonate op. 31 von Beethoven. Hier tritt uns jedoch schon etwas Neues entgegen, nämlich das Motiv wird hier zum Ausgangspunkt einer *Entwicklung*. Das Motiv:

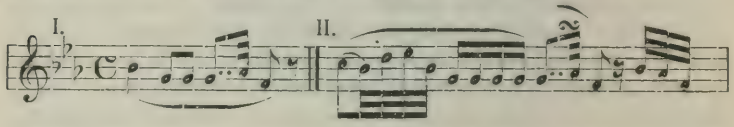


tritt viermal auf dem tonischen und viermal auf dem Dominantdreiklang auf. Dann findet 7 Takte hindurch eine Umbildung in der Weise statt, daß das letzte Sechzehntel als höhere Oktave des 1. erscheint. Diese 7 Takte werden genau wiederholt. Im 24. und 28. Takt tritt eine Unterbrechung der bisherigen Motivbildung durch einen dazwischen geschо-

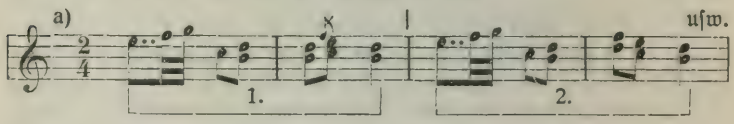
benen kurzen chromatischen Gang ein, im 30. Takt kommt das Ganze zum Abschluß. Wir haben also eine zielbewußte Bewegung vor uns gehabt, die zu einer sogenannten „Satzbildung oder Satzkette" geführt hat; denn die nun folgenden 13 Takte bilden die Überleitung zum II. Motiv dieses Sonatensatzes. Dieses II. Motiv zeigt die **Variierung** eines Motivs; die Achtel werden bei der Wiederholung in Sechzehntel verwandelt:



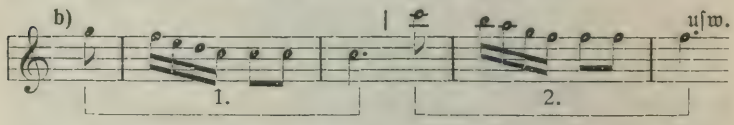
Derartige Veränderungen finden sich sehr häufig. Besonders Mozart liebt es, die Motive seiner langsamen Sätze bei der Wiederholung zu umschreiben, z. B. im Adagio seiner großen C-Moll-Sonate:



Als weitere Beispiele für motivische Satzbildung möchten wir noch anführen Mozarts Finale der C-Dur-Sonate:



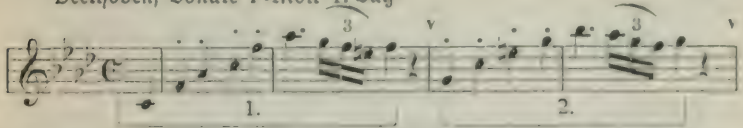
sowie das Rondo aus der 8. Sonate (Ausgabe Köhler):



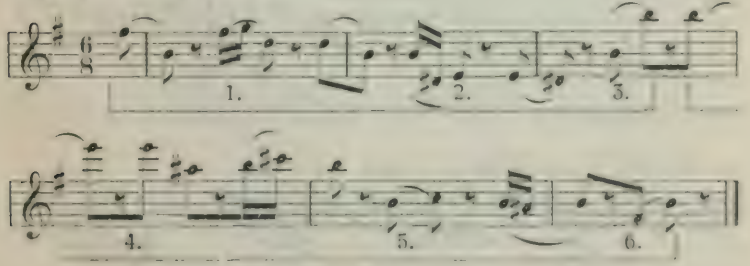
In dem erstangeführten Beispiel umfaßt der aus den ersten 2 Takten gebildete Satz 15 Takte, wovon die letzten 7 lediglich als Wiederholung der ersten 8 Takte aufzufassen sind. Auch im 2. Fall bilden von 18 Takten die letzten 10 nur eine Wiederholung, trotzdem ist das Ganze als ein einheitliches Satzgebilde aufzufassen. Die beiden letzten Sätze sollen uns nun Gelegenheit geben, auch die metrische Einteilung eines Satzes ins Auge zu fassen. Es ergibt sich nämlich aus der Betrach-

tung der meisten Sätze wenigstens der klassischen Literatur das Merkwürdige, daß sie stets in Gruppen von 2 und 2 Takten zerfallen. Man erkennt solche Einschnitte oder Zäsuren meist am Wechsel der Harmonie (siehe oben a und b) oder an Pausen, z. B.

Beethoven, Sonate F-Moll 1. Satz



In dem vorstehenden Beispiel ist die Gliederung in je 2 und 2 Takte durch die Viertelpausen deutlich erkennbar; aber auch im harmonischen Sinn haben wir eine Teilung, denn die ersten 2 Takte stehen in der Tonika (F-Moll 1), die folgenden 2 in der Dominante. Bei der Betrachtung irgendeines beliebigen Tonstücks werden wir stets die 2 Gliedrigkeit als Grundsatz erkennen; allerdings gehören dem Sinn nach fast immer 4 Takte zusammen, auch die beiden obenangeführten Motivaufstellungen bilden innerlich ein Ganzes, sie gehören zusammen, ebenso wie die ganze aus dieser Motivbildung heraus entstandene Satzkette ein innerlich zusammengehörendes Ganzes bildet. Aber jedem länger ausgesponnenen musikalischen Gedanken liegt das Prinzip der Zweitaktigkeit zugrunde. Wenigstens ist dies in der Musik unsrer Klassiker fast stets der Fall. In der modernen Musik macht sich eine Tendenz zur metrischen Dreiteiligkeit auffallend bemerkbar; so ist z. B. das Motiv des letzten Satzes der E-Moll-Sonatine von Max Reger dreiteilig angelegt (Verlag Bote u. Bock):



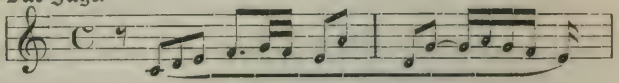
Wir haben bisher nur von Motiven gesprochen und gesehen, daß ihnen allen ein verhältnismäßig rasches Zeitmaß und eine gewisse Teilbarkeit eigentümlich ist. Den Gegensatz zum Motiv bildet das

Thema.

Es steht meist im langsamen Zeitmaß, und die ersten 4 Takte bilden gewöhnlich ein innerlich untrennbares Stück. Wir wollen uns einige Themen dieser Art näher betrachten, zunächst einige Fugenthemen von Bach:

a) Cis-Moll-Fuge aus d. Wohlt. Klavier.

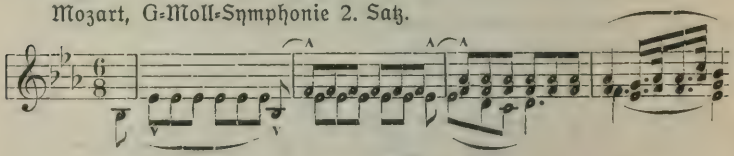
b) C-Dur-Fuge.



c) D-Moll-Fuge.

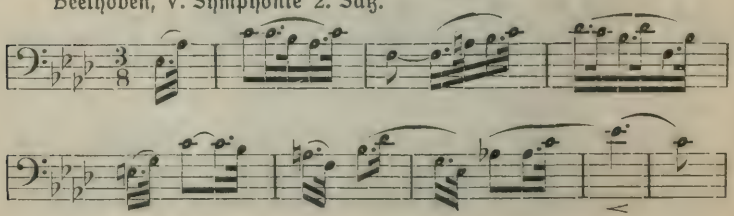
Diese 3 Themen sind nicht aus Motiven gebildet, nicht stückweis teilbar, sondern sie stellen sich als ein einheitlicher Gedanke dar, wie es überhaupt zum Merkmal eines guten Fugenthemas gehört, daß es einer eigentlichen „Gliederung" entbehrt. Ein vollkommenes Beispiel dieser Art bildet folgendes Thema von Mozart (der Einfachheit halber in den Violinschlüssel gesetzt):

Mozart, G-Moll-Symphonie 2. Satz.



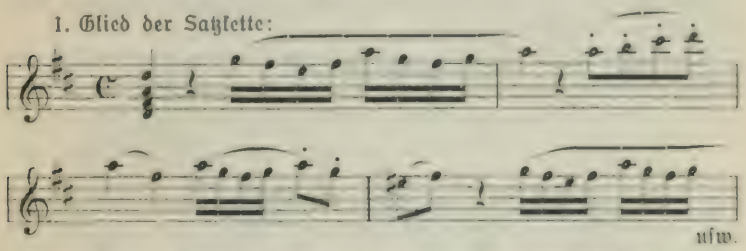
und das Thema des 2. Satzes der C-Moll-Symphonie von Beethoven:

Beethoven, V. Symphonie 2. Satz.

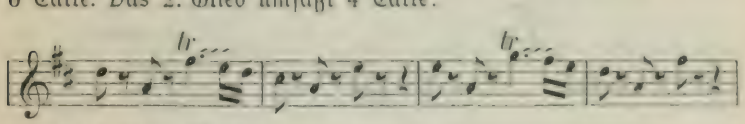


Man nennt derartige, innerlich zusammengehörige Gruppen „Sätze", einerlei, ob sie motivisch oder thematisch gebildet sind. Treten mehrere solcher geschlossener Gebilde zu einem Ganzen zusammen, so entsteht eine Satzkette (Siehe auch Seite 68). Eine solche Satzkette, motivisch aufgebaut, bilden z. B. die ersten 30 Takte des schon einmal angeführten Finales der Beethovenschen D-Moll-Sonate (man vergleiche Seite 68) oder Mozart, Sonate D-Dur:

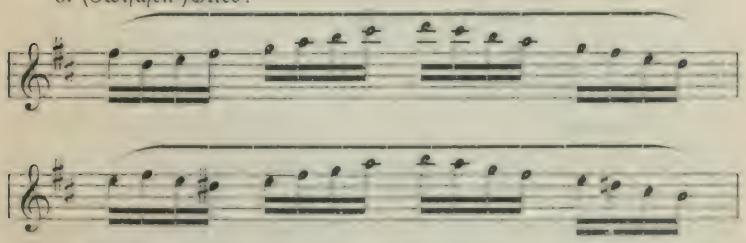
1. Glied der Satzkette:



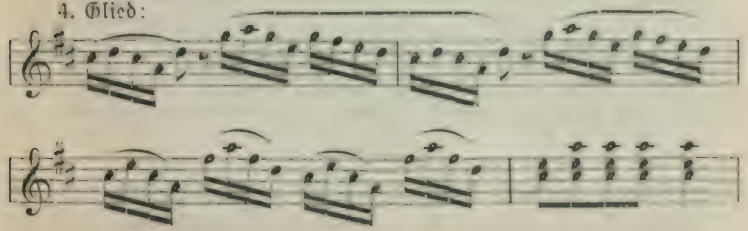
Mit der Wiederholung, die wir hier nicht ganz bringen, hat das 1. Glied 6 Takte. Das 2. Glied umfaßt 4 Takte:



3. (Zwischen-)Glied:

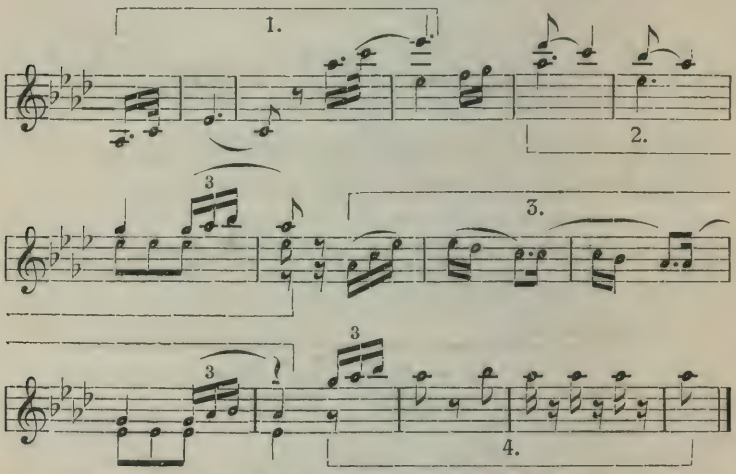


4. Glied:



Als weitere Beispiele für derartige Satzketten geben wir noch an: Mozart, 10. Sonate D-Dur (Ausgabe Köhler), 1. Satz: sechsgliedrig und Mozart, 7. Sonate A-Moll: sechsgliedrig. Gewöhnlich bilden nun solche Satzketten den Hauptsatz einer Sonate, an welchen sich, wenigstens in den Werken der Klassiker, meist unmittelbar der Seitensatz anschließt. Wir werden bei der Besprechung der Sonatenform als solcher noch ausführlich darauf zurückkommen. Ob man es mit einer Satzkette oder nur einem erweiterten Satz zu tun hat, kann allein durch den Sinn des Ganzen entschieden werden.

Wir setzen als Beispiel die Fortsetzung des Andantethemas aus der C-Moll-Symphonie von Beethoven hierher (siehe hierzu Seite 70):



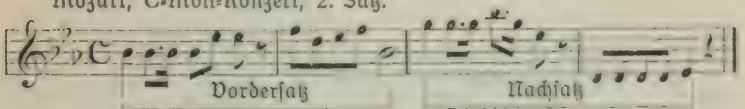
Die ersten 4 Takte bilden lediglich eine Wiederholung der Schlußformel des Hauptthemas. Ebenso sind die hier mit 2, 3 und 4 bezeichneten Taktgruppen nichts andres als die (dreimal) variierte Kadenz des Ganzen. Der Schluß des Themas ist also erweitert worden, wir haben einen erweiterten Satz, aber keine Satzkette; es ist eine langsame Fortspinnung des ersten Gedankens, während Satzketten gewöhnlich auch motivisch Neues bringen. — Treten zwei nach Inhalt und Taktzahl gleichartige Sätze zu einem Ganzen zusammen, so entsteht eine sogenannte

Periode.

Man teilt sie in einen Vordersatz und einen Nachsatz, die Taktzahl ist gewöhnlich die gleiche, 4, 8 oder 16 Takte. Tonartlich kann der Vor-

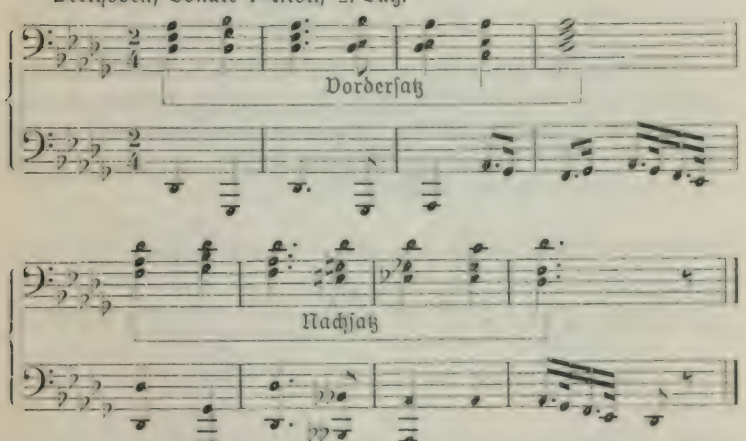
dersatz auf der Dominante, der Nachsatz wieder in der Tonika schließen. Häufiger ist jedoch das Verhältnis: Dominante—Dominante oder Tonika—Tonika. Wir lassen nun einige Beispiele von Periodenbildungen folgen:

Mozart, C-Moll-Konzert, 2. Satz.



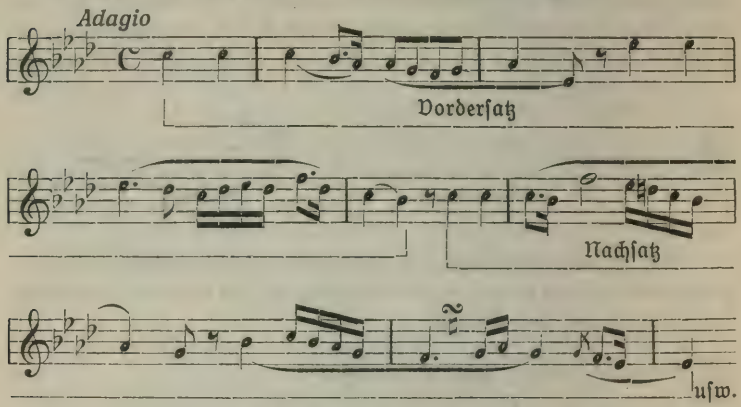
Der Anfang des Mozartschen Satzes ist das typische Bild einer einfachen viertaktigen Periode, der Vordersatz schließt auf der Dominante, der Nachsatz auf der Tonika.

Beethoven, Sonate F-Moll, 2. Satz.



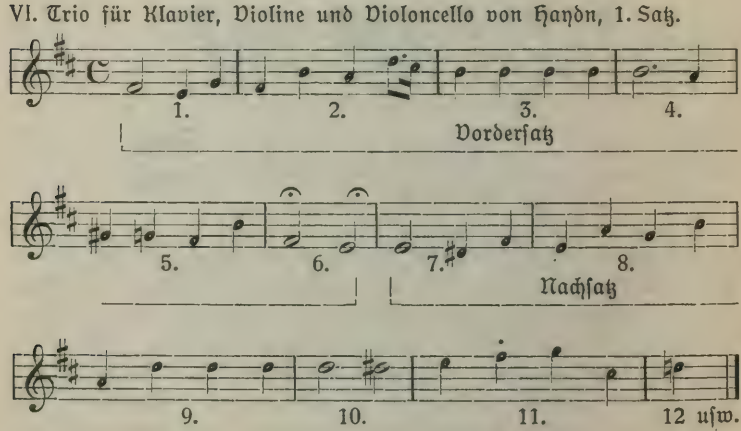
Diese Periode umfaßt 8 Takte, wovon 4 auf den Vordersatz und 4 auf den Nachsatz entfallen. Der Vordersatz endigt in einem Halbschluß auf der Tonika; auch der Nachsatz schließt mit der Tonika, aber in einem Ganzschluß. Der Halbschluß des Vordersatzes ist typisch. Wenn auch im allgemeinen die innere Gleichartigkeit beider Teile Voraussetzung für eine echte Periodenbildung ist, so kann es doch vorkommen, daß sich z. B. der Nachsatz in irgendeiner Beziehung verschieden vom Vordersatz zeigt und dennoch innerlich nicht von ihm zu trennen ist. Dies ist z. B. im folgenden der Fall:

Beethoven, 2. Satz aus der A-moll-Violinsonate op. 30.



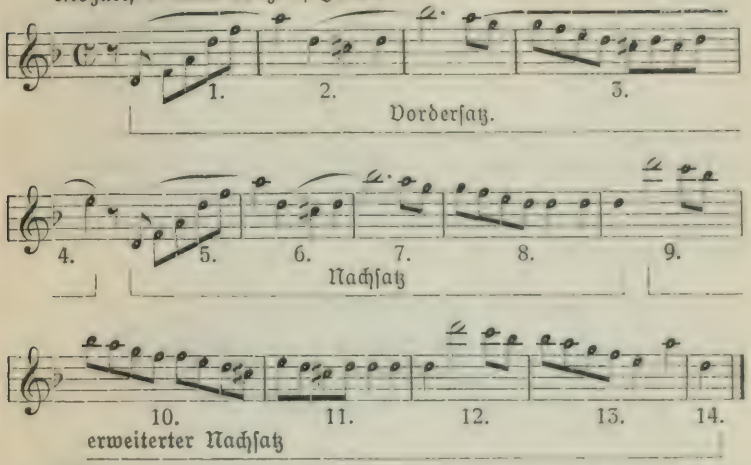
Der Vordersatz umfaßt 4 Takte und schließt auf der Dominante der Haupttonart As-Dur. Metrisch gleicht ihm auch der Nachsatz, ist aber melodisch völlig anders gebildet, trotzdem müssen beide Teile als ein Ganzes, d. h. als eine Periode betrachtet werden. Manche Perioden umfassen auch 6, bzw. 12 Takte, z. B.:

VI. Trio für Klavier, Violine und Violoncello von Haydn, 1. Satz.



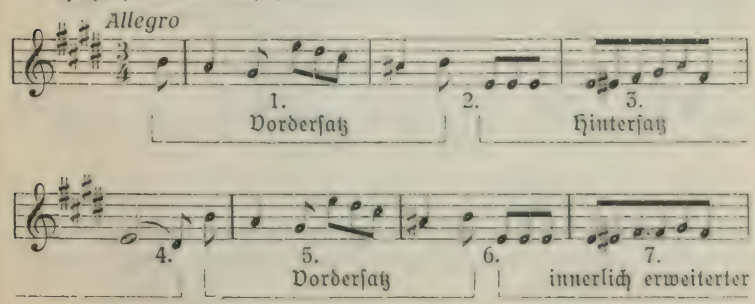
Zuweilen erscheint der Nachsatz bedeutend erweitert:

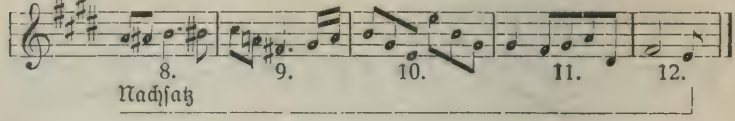
Mozart, D-Moll-Konzert, Finale.



Hier ist der Nachsatz um 6 Takte erweitert, die eigentliche Periode umfaßt 8 Takte. (Siehe hierzu auch Haydn, Klaviertrio in Es, 1. Satz.) Liegt, wie es in dem eben angeführten Beispiel der Fall ist, die Erweiterung eines Periodenteils durch äußere Mittel vor, dann spricht man von einer äußeren Erweiterung. Im vorliegenden Fall hat der Komponist durch zweimalige, wenn auch etwas veränderte Wiederholung der 2 letzten Takte vom Nachsatz die Erweiterung der ganzen Periode herbeigeführt. Eine innere Erweiterung ist, wenn diese durch den Hinzutritt eines neuen Gedankens oder die Vertiefung eines in der Periode schon enthaltenen Motivs, einer Figur gebildet wird:

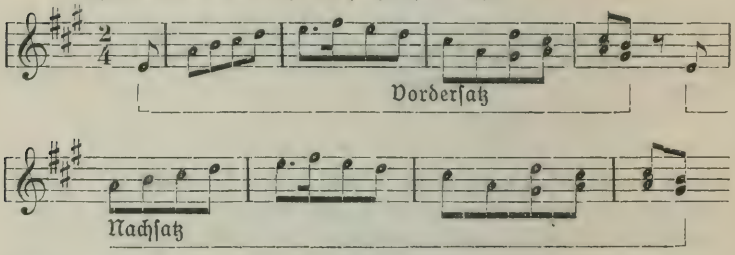
Haydn, E-Dur-Trio, Finale.





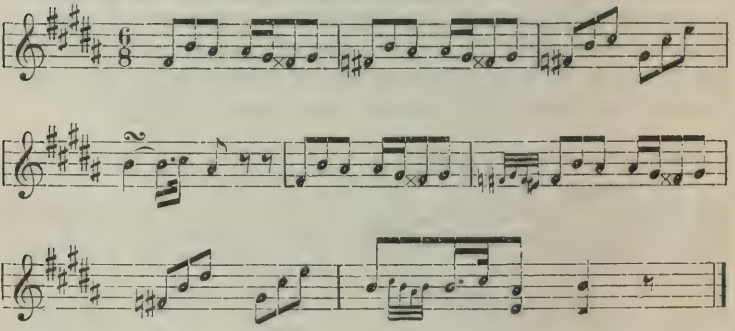
Vordersatz und Nachsatz werden hier wiederholt (eine sogenannte Doppelperiode, siehe Seite 77), der Nachsatz erscheint das zweitemal um 4 Takte innerlich erweitert. Besteht der Hauptsatz nur aus einer Wiederholung des Vordersatzes, so ist natürlich von einer echten Periode keine Rede mehr:

Beethoven, Variationsthema (Scheinperiode).



oder:

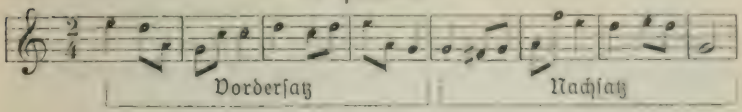
Haydn, V. Klaviertrio in Es, 2. Satz.



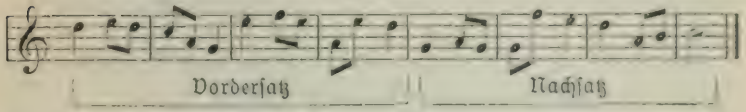
Wir haben soeben den Ausdruck „Doppelperiode" gebraucht. Man versteht darunter das Zusammentreten zweier innerlich verwandter Perioden, die einen einzigen geschlossenen Inhalt darstellen. Einige Beispiele werden dies erläutern:

Volkslied: „Ach, wie ist's möglich dann."

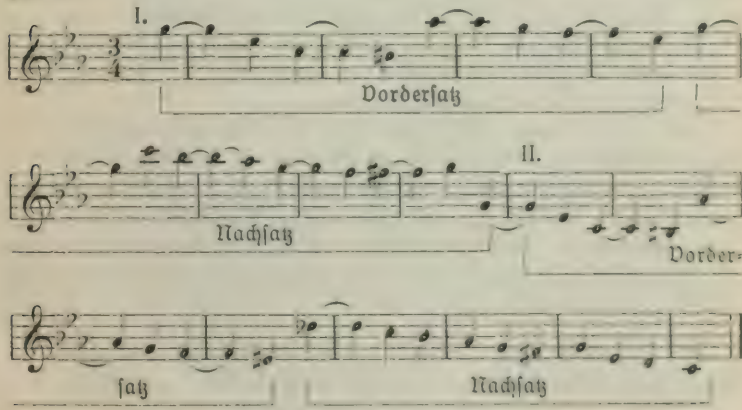
1. Periode.



2. Periode.



Das vorstehende Volkslied stellt ein einheitliches Ganzes dar, ist aber in 2 — völlig gleichartige — Teile, 2 Perioden, geschieden, welche je 8 Takte umfassen. Daß es eine Doppelperiode ist, erhellt zunächst, vom Inhalt abgesehn, aus dem Schluß der 1. Periode, welcher auf der Dominante erfolgt, also ein Halbschluß ist. Die 2. Periode schließt mit der Tonika. Wir haben in derartigen Doppelperioden schon die sogenannte zweiteilige Liedform vor uns, mit welcher wir die Darstellung der eigentlichen musikalischen Kunstformen nachher beginnen werden. Aus der Klavierliteratur sei als weiteres Beispiel für Doppelperioden der Anfang des Finales der C-Moll-Sonate von Mozart gegeben:



Auch hier schließt die 1. Periode auf der Dominante, die 2. wiederum in der Tonika ab. Die Vordersätze sind bis auf das letzte Viertel gleich,

die beiden Nachsätze in ihrer melodischen Bildung verschieden. Das Thema ist rhythmisch insofern bemerkenswert, als es in Synkopen (Herüberbinden des unbetonten schlechten an den betonten guten Taktteil) gebildet ist. Dieser synkopierte Rhythmus ist beiden Perioden eigentümlich, daher sie als ein Ganzes anzusehen sind. In tonartlicher Hinsicht schließt in den meisten Fällen die 1. Periode in der Dominante, die 2. in der Tonika. Jedoch ist auch das Verhältnis von Tonika—Tonika nicht selten, d. h. sowohl die 1. wie die 2. Periode schließen auf der Tonika ab.

Wir sind mit der Darstellung der Formelelemente zu Ende gekommen. Fassen wir diese noch einmal kurz zusammen:

1. Das Motiv: Eine verhältnißmäßig kleine Gruppe von Tönen, die, rasch ablaufend, durch häufiges Auftreten als der wesentliche Kern eines Tonstücks sich darstellt.
2. Das Thema: Ein einheitlicher, geschlossener Gedanke im Umfang von 2, 4 und mehr Takten.
3. Der aus Motiv und Thema gebildete Satz.
4. Die aus mehreren Sätzen gebildete Satzkette.
5. Die Periode: Zwei innerlich und äußerlich gleichartig gebildete Sätze, die in einen Vordersatz und einen Nachsatz zerfallen. Beides, Vordersatz wie Nachsatz einer normal gebildeten Periode, sind gleich lang.
6. a) Die Periode mit äußerlich erweitertem Nachsatz.
   b) Die Periode mit innerlich erweitertem Nachsatz.
7. Die Doppelperiode: Zwei innerlich verwandte Perioden treten zu einem geschlossenen Ganzen zusammen. Der Umfang jeder Periode kann 8—16 Takte betragen.

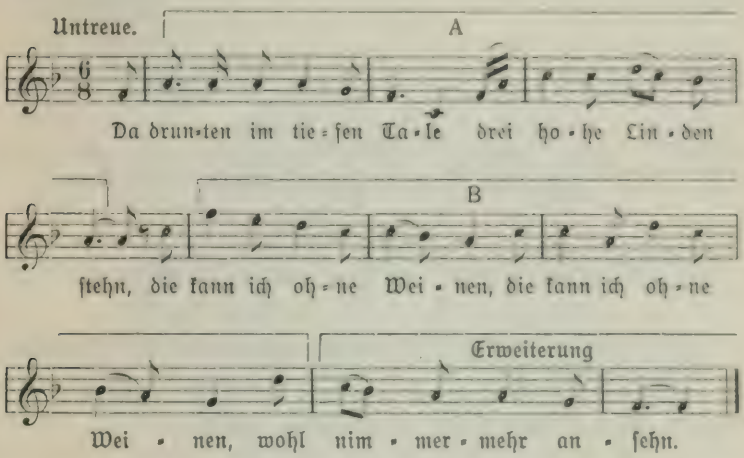
Wem daran gelegen ist, der möge nun selbständig die vorgetragenen Elemente der Formbildung in den Werken der Musiker zu erkennen suchen. Für Motivbildungen dürften hauptsächlich die Präludien und Suiten Bachs, für Themen und thematische Bildungen dessen Fugen, sowie die klassische Kammermusikliteratur in Betracht kommen; letztere inklusive der Symphonien Haydns und Mozarts, selbstverständlich auch für Sätze und Perioden usw.

Wir sind, wie schon erwähnt, mit der Doppelperiode schon bis zum Gebiet der einfachsten Kompositionsform, der

zweiteiligen Liedform

vorgedrungen. Sie besteht aus 2 Teilen, welche wir in unsern Beispielen mit A und B bezeichnen wollen.

Es ist die gewöhnliche Form des einfachen Volksliedes und verwandter Gesänge:

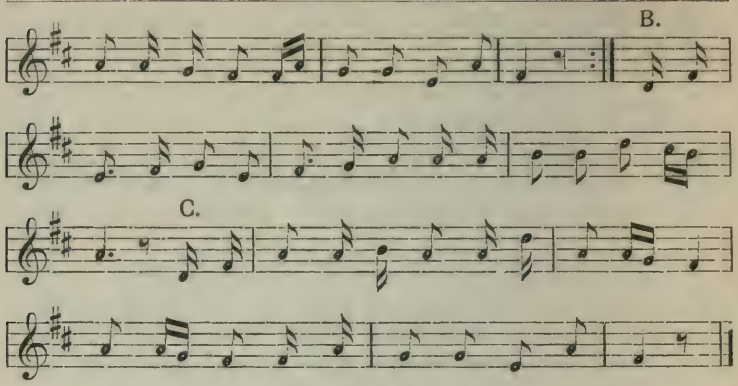


Als Beispiel für diese, die zweiteilige Liedform, nennen wir noch: „Ännchen von Tharau", „Brüderlein fein", „Der Lindenbaum" usw. (Siehe auch Kallenberg: Minnelieder, Wunderhornverlag.) Auch die meisten Stücke aus Schumanns „Jugendalbum" sind in der einfachen zweiteiligen Liedform gehalten; sie hier wörtlich anzuführen, verbietet der Raummangel.

Bei der

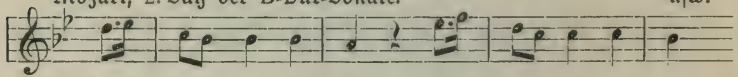
dreiteiligen Liedform

unterscheiden wir 3 Teile A-B-C, die untereinander verschieden sein können; gewöhnlich aber stellt der Mittelteil B sich nur als ein kurzes Sätzchen, der 3. Teil C als eine Wiederholung des 1. Teiles A dar. Tonartlich schließt der 1. Teil gewöhnlich in der Tonika, der 2. in der Dominante (selten in der Paralleltonart), der 3. Teil kehrt wieder zur Haupttonart zurück. Die Teile A und B sind gewöhnlich periodenartig gebildet:



Der Mittelsatz des vorliegenden Beispiels schließt mit einem Halbschluß auf der Tonika, die Haupttonart wird also nirgends verlassen. Zu dieser einfachen dreiteiligen Liedform gehören z. B. sehr viele Menuetts der Haydn-, Mozart- und Beethovenschen Klaviersonaten.

Mozart, 2. Satz der B-Dur-Sonate. usw.



Auch die bekannten Stücke aus dem „Album für die Jugend" von Schumann gehören zum Teil hierher.

Varianten und Übungsformen sind nicht selten. So kehrt z. B. in dem Lied: „An Alexis" der 1. Teil nur unvollkommen wieder. Erweiterungen finden in der Weise statt, daß einzelne Teile wiederholt auftreten: A-B-A-B usw. Ein einfachstes Beispiel für die erweiterte dreiteilige Liedform ist das 3. Lied ohne Worte in E-Dur, 2. Heft, von Mendelssohn. Wir wollen eine kurze Analyse desselben geben. Das Stück beginnt mit einem durch den gebrochenen Tonikaakkord gebildeten zweitaktigen Präludium. Mit dem 3. Takt setzt eine achttaktige Doppelperiode ein, welche den Hauptgedanken bildet (A); an diesen schließt sich unmittelbar ein kurzer, dem Motiv des Nachsatzes nachgebildeter Mittelsatz (B) an (6 Takte). Dann tritt der Hauptgedanke (A) noch einmal, aber etwas verändert, auf (8 Takte), indem Takt 5 und 6 das Motiv des Nachsatzes zweimal nacheinander auftreten lassen, um es erst mit dem 7. und 8. zum Abschluß zu bringen. Die hierauf folgende Wiederholung des Präludiums (die Koda oder Anhang) bringt den Schluß des Ganzen. Präludium und Koda bilden die „äußerliche" Er-

weiterung. Oft sind die Erweiterungen sehr beträchtlicher Natur, so daß derartig gebaute Stücke schon als Übergangsformen zur großen Liedform, von der später die Rede sein wird, zu betrachten sind. Einen solchen Bau weist z. B. auch das 2. Lied ohne Worte des 4. Heftes auf. Wie wir gesehen haben, liegt die einfache zwei- oder dreiteilige Liedform hauptsächlich Volksweisen, Tänzen oder solchen Stücken zugrunde, die für die Jugend geschrieben sind. Anspruchsvoller treten schon die Mendelssohnschen Lieder ohne Worte auf und wir finden auch unter diesen schon solche, welche der zwei- und dreiteiligen

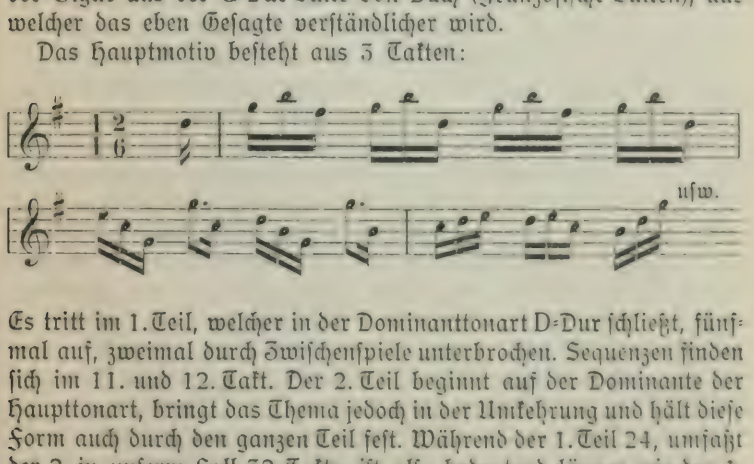
großen Liedform

beizuzählen sind. Die

zweiteilige große oder erweiterte Liedform

finden wir hauptsächlich in den Suiten Bachs und Händels. In ihnen gelangt nur ein Hauptthema oder -motiv zur Verarbeitung. Ein solcher Suitensatz, z. B. eine Gigue (siehe hierüber auch Seite 93), besteht aus 2, meistens gleichlangen Teilen, von welchen der 1. meist auf der Dominante, der 2. wieder in der Tonika schließt. Der Hauptgedanke tritt im 2. Teil gewöhnlich in der Umkehrung auf, dessen Einzelmotive werden in Form von imitatorischen Einsätzen und Sequenzen zur Bildung der häufigen Zwischenspiele benutzt, welche stets nach dem Auftreten des ganzen Hauptmotivs einsetzen. Wir geben eine kurze Analyse der Gigue aus der G-Dur-Suite von Bach (Französische Suiten), aus welcher das eben Gesagte verständlicher wird.

Das Hauptmotiv besteht aus 3 Takten:



Es tritt im 1. Teil, welcher in der Dominanttonart D-Dur schließt, fünfmal auf, zweimal durch Zwischenspiele unterbrochen. Sequenzen finden sich im 11. und 12. Takt. Der 2. Teil beginnt auf der Dominante der Haupttonart, bringt das Thema jedoch in der Umkehrung und hält diese Form auch durch den ganzen Teil fest. Während der 1. Teil 24, umfaßt der 2. in unserm Fall 32 Takte, ist also bedeutend länger wie der 1.

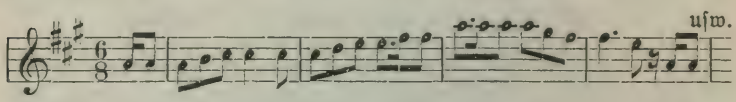
Im 2. Teil haben wir ein siebenmaliges Auftreten des Hauptmotivs, durch nur 3 Zwischenspiele unterbrochen (Sequenzen im 26. 27. 30. und 31. Takt). Bemerkenswert ist bei allen Stücken der vorliegenden Art ihre rhythmische Gleichartigkeit und der Mangel an eigentlichen Periodenbildungen, wir haben es hier nur mit Sätzen oder Satzketten zu tun.

Die

große dreiteilige Liedform

erläutern wir am besten wieder an einem Beispiel.

Wir wählen hierzu das unter dem Namen „Jagdlied" bekannte Lied ohne Worte (A-Dur) von Mendelssohn. Dem Hauptmotiv



geht eine viertaktige Einleitung voraus (äußere Erweiterung). Dann folgt eine zehntaktige Periode mit erweitertem Nachsatz. Takt 15 und 16 tritt vorübergehend ein neues Motiv auf, welches erst im 2. Teil Bedeutung gewinnt. Takt

17—22 sind aus dem Vordersatz der Hauptperiode gebildet, eine sechstaktige absteigende Achtelfigur schließt den 1. Teil in der Tonart der Dominante, E-Dur. Die ersten 8 Takte des 2. Teils nehmen in der Tonart der Oberparallele, Cis-Moll, das im 15. und 16. Takt des 1. Teils zum erstenmal aufgetauchte Motiv auf, indem sie es je zweimal in Baß und Diskant bringen. Die folgenden 13 Takte sind motivisch der Einleitung und dem Schlußsatz des 1. Teils entnommen; sie bilden die Überleitung zum 3. Teil (Takt 50) und im ganzen eine 21 Takte lange Satzkette. Der nun folgende 3. Teil (wieder in der Haupttonart) ist formell dem 1. Teil nachgebildet (das Motiv des 2. Teils fehlt), an ihn schließt sich aber eine außerordentlich ausgedehnte Koda an, Takt 66—99, welche, auf die Einleitung zurückgehend, den Hauptgedanken noch dreimal bringt, und zwar stets im Baß, während die Sechzehntelfigur der rechten Hand dem Ganzen eine neue Farbe verleiht. Da der Hauptgedanke auch im 3. Teil des öfteren und vollkommen wiederkehrt, haben wir es hier mit einer ausgesprochenen dreiteiligen Liedform zu tun. Käme das Hauptmotiv im letzten Teil nur bruchstückweise, dann läge eine Übergangsform von zwei- und dreiteiliger Liedform vor, weil in diesem Fall der

3. Teil keinen motiviſch durchaus ſelbſtändigen Charakter aufweiſen würde. Wir wenden uns nun der heute höchſt entwickelten Form, der

Sonatenform,

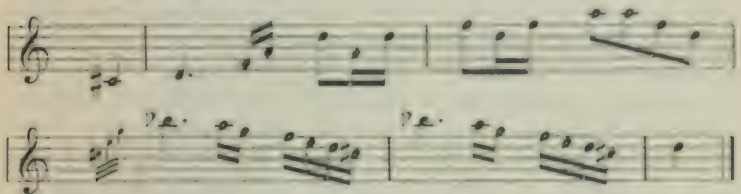
zu. Sie liegt aller derjenigen Muſik zugrunde, welche man mit dem Wort „abſolute Muſik" zu bezeichnen pflegt, alſo Sonaten, Trios, Quartette, Symphonien uſw., welches Werke ſind, die ohne programmatiſchen Vorwurf rein aus der Phantaſie des Komponiſten entſtehen. Der Gegenſatz zu dieſer am höchſten ſtehenden Muſikform iſt die ſog. Programmuſik, die ſich in ihrem ganzen Aufbau einer ſchon ausgeſprochenen dichteriſchen Idee unterordnet oder ganz beſtimmten Empfindungen Ausdruck zu verleihen ſucht. Zu erſterer Gattung gehören, um nur die bedeutendſten Vertreter zu nennen, die ſymphoniſchen Werke von Hektor Berlioz: „Phantaſtiſche Symphonie", „Carneval Romain", „Fee Mab" u. a. und in unſerer Zeit diejenigen von Richard Strauß: „Italieniſche Symphonie", „Heldenleben", „Zarathuſtra", „Till Eulenſpiegel". Der zweitgenannten Art rechnet man die VI. Symphonie von Beethoven, die ſog. Paſtoralſymphonie, zu, denn ihr liegen wirklich beſtimmte Empfindungen zugrunde, die an ein Objekt gebunden ſind: „Erwachen auf dem Lande"; „Am Bache" uſw. Wo aber alle dieſe ſozuſagen auf der Hand liegenden Momente, bei welchen man ſich etwas ganz Faßbares denken kann, wegfallen, oder wo mit andern Worten der Phantaſie des Hörers der weiteſte Spielraum gelaſſen iſt, haben wir es mit abſoluter, reiner Muſik zu tun. Sie ſteht deswegen am höchſten, weil hier der Komponiſt gänzlich auf ſich ſelbſt, auf die Stärke ſeiner künſtleriſchen Anſchauung angewieſen iſt. Beſitzt er dieſe Kraft inneren Schauens, dann kann ſich ſeine Phantaſie ungehemmt und ungebunden durch die Ideen anderer entfalten. Es entſteht höchſte Freiheit des Schaffens, welches notwendigerweiſe eine außerordentliche Vollkommenheit des Geſchaffenen zur Folge haben muß. Der Aufbau auch ſolcher Werke unterliegt beſtimmten Geſetzen. Spricht man von Sonatenform, ſo meint man zunächſt diejenige Form, welche den einzelnen Sätzen einer Sonate typiſcherweiſe zugrunde liegt.

Unter Sonate ſelbſt verſteht man heute eine Folge von 2, 3 und 4 innerlich zuſammenhängenden Sätzen, die ſich gewöhnlich charakteriſieren als ein Allegro, Adagio und Finale. Iſt die Sonate vierſätzig, dann iſt meiſt noch ein Menuett oder Scherzo eingeſchoben. Doch dies iſt nur ſchematiſch zu verſtehen; denn betrachten wir die Sonaten Beethovens, ſo gleicht keine der andern. Unſere heutige ſo hoch entwickelte Sonate iſt in ihrem Urſprung zurückzuführen auf die mehr-

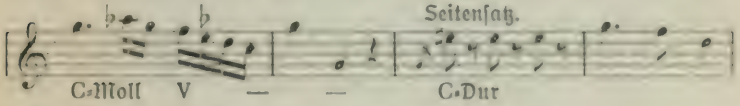
sätzigen italienischen und englischen Kammersonaten, welche meist aus 2—3 Teilen bestanden, die in Taktart und Charakter gegeneinander verschieden waren. Als Hauptvertreter dieser Kammersonaten ist der Engländer Purcell anzusehen, dessen Werke von außerordentlicher Schönheit sind. Einen bedeutsamen Ausbau erfuhr diese Form dann durch Philipp Em. Bach, den Sohn des großen Sebastian; und in der Folge durch Haydn, Mozart, bis sie in Beethoven ihren bis heute unerreichten Vollender fand. — Die Sonatenform, also diejenige Form, welcher ein einzelner Satz einer Sonate, und zwar meist der erste Allegrosatz, sehr oft auch der langsame Satz unterliegt, unterscheidet sich von der Liedform hauptsächlich dadurch, daß einem Hauptthema ein zweites nicht minder wichtiges Thema, der sogenannte Seitensatz oder das Seitenthema, gegenübertritt. Beide Themen werden gewöhnlich durch einen überleitenden Gedanken miteinander verbunden. Das Hauptthema entwickelt sich meist in Form von Satzketten, selten tritt es periodisch auf. Der Seitensatz trägt meist ruhigeren Charakter, soll jedenfalls mit dem Hauptsatz einen ausgesprochenen Kontrast bilden. An den Seitensatz schließt sich ein sogenannter Schlußsatz, welcher den 1. Teil des Sonatensatzes zum Abschluß bringt. Die Tonartfolge kann sein: Haupttonart, angenommen C-Dur; Seitensatz Tonart der Dominante, also hier G-Dur über eine der beiden Unter- oder Oberparalleltonarten, das wäre in Beziehung auf C-Dur: $\frac{\text{A-Moll}}{\text{F-Dur}}$ oder $\frac{\text{E-Moll}}{\text{E-Dur}}$. Der Schluß des 1. Teiles erfolgt gewöhnlich in der Tonart der Dominante.

Hierzu ist nun zu bemerken, daß der vom Hauptsatz zum Seitensatz überleitende Gedanke oder der sogenannte „Übergangssatz" durchaus nicht in jeder Sonate vorkommt. In sehr vielen, ja fast in den meisten Sonaten von Haydn und Mozart stehen Haupt- und Seitenthema unvermittelt nebeneinander. Ausgeglichen wird dies dann allerdings dadurch, daß in solchen Sonatensätzen die Schlußsätze sehr ausgedehnt sind. Als Beispiele für die letztere Form (ohne Überleitungssatz) seien angeführt: Mozart, 3. Sonate in D-Dur 1. Satz (Ausgabe Köhler): Der Hauptgedanke in Form einer Satzkette umfaßt 16 Takte. An ihn schließt sich unmittelbar der Seitensatz in der Dominanttonart A-Dur an (7 Takte). Ein dem Seitensatz entnommenes und etwas umgebildetes Motiv führt zum Schlußsatz (4 Takte), welcher nach 12 Takten den 1. Teil in der Tonart der Dominante abschließt. Auch die großzügige A-Moll-Sonate des Meisters enthält keinen überleitenden Gedanken: Der Hauptsatz schließt nach 22 Takten auf der Dominante der Paralleltonart C-Dur ab. Ohne weitere Vermittlung folgt dann der Seitensatz

in C-Dur, der hier nicht eigentlichen melodischen Inhalt hat, sondern aus motivischen Gängen besteht. Nach ebenfalls 22 Takten setzt der Schlußsatz mit einem auf den Hauptsatz hinweisenden Motiv ein. Dagegen führt nun in der 6. Sonate F-Dur ein vollkommen neuer Gedanke zum Seitensatz. Der aus einer dreigliedrigen Satzkette bestehende Hauptsatz schließt in der Haupttonart F-Dur ab. Auf ihn folgt ein neues Motiv in D-Moll:



Die Entwicklung dieses Motivs führt nach der Dominante der Dominante von F-Dur (siehe I. Bändchen Seite 54):



Dann erst setzt der Seitensatz in C-Dur ein.

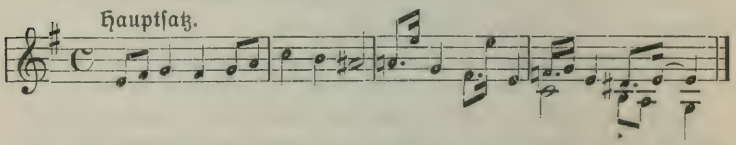
In unserer Zeit dürfte kaum mehr ein Sonatensatz geschrieben werden, in welchem gerade die überleitenden Teile sich nicht zu großer Bedeutung auswachsen, ein Grund, weshalb heute die sogenannten Durchführungsteile eigentlich überflüssig sind, da die Verarbeitung der Motive schon in den ebengenannten Übergängen vor sich geht. Es sei hier an Bruckners Symphonien erinnert, dessen Zwischensätze oft die Hauptteile förmlich überwuchern. — Wir verfolgen nun die Entwicklung eines Sonatensatzes weiter. Auf den 1. Teil, dessen Inhalt wir nun kennen gelernt haben, folgt der bedeutungsvolle sogenannte Durchführungsteil. In ihm werden die Motive des Haupt- und Seitensatzes, wie man sagt „verarbeitet"; d. h. sie erscheinen in neuen Verbindungen, sie werden umgebildet, erfahren wechselnde Beleuchtung durch neue Tonarten, werden wohl auch gegenseitig kombiniert usw. Es können selbstverständlich auch ganz neue Motive auftreten, wie sich ja überhaupt kaum eine Norm für derartige Bildungsmöglichkeiten aufstellen läßt. Beethoven z. B. liebt es, seine Motive in Figurenwerk aufzulösen. Man sehe einmal seine ganze Musik daraufhin an, beispielsweise die Auflösung des Hauptmotivs in der Appassionata, im

Schlußsatz der Sonate Les Adieux, den Schluß des Adagio im F-Dur-Quartett op. 58 usw. Eine wesentliche Bedingung für einen guten Durchführungsteil ist, daß die Haupttonart möglichst vermieden wird. Andernfalls würde der Wiedereintritt des Hauptthemas, der stets in der Haupttonart zu erfolgen hat, schwächlich wirken. Die Wiederholung des Haupt- und Seitensatzes bildet nunmehr den 3. Teil. Wenn die Reprise des Hauptsatzes fast ausnahmsweise in der Haupttonart erfolgt, so kann der Seitensatz sowohl in der Haupttonart, wie in der Tonart einer der beiden Medianten erfolgen, das wäre von C-Dur: A-Moll oder E-Moll, bzw. -Dur. Es kommt darauf an, in welcher Tonart der Seitensatz im 1. Teil aufgetreten war. An diese Wiederholung der Hauptthemen schließt sich eine sogenannte oft langausgedehnte Koda oder Anhang, in welchem sehr oft der Hauptgedanke noch einmal auftritt. Wir geben zum bessern Verständnis der ganzen Form im folgenden eine Analyse des 1. Satzes der E-Moll-Sonatine von A. Reger. (Mit besonderer Erlaubnis des Verlags Bote und Bock in Berlin.) Die Sonatine ist nur eine vereinfachte, gewissermaßen verkürzte Form der Sonate, ihr Aufbau im wesentlichen jedoch der gleiche.

Das Hauptthema umfaßt 4 Takte:

M. Reger, Sonatine E-Moll op. 29 Nr. 1.

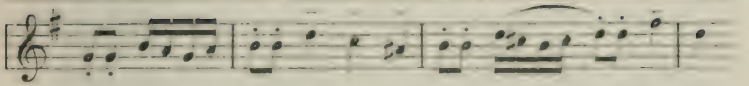
Hauptsatz.



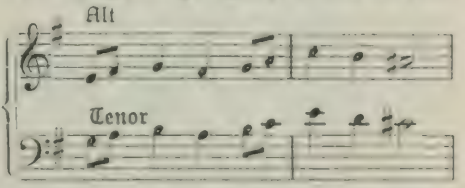
Dieses eigentliche Thema wird im Anschluß an diese erste Aufstellung in der Oberparallele G-Dur wörtlich wiederholt; setzt dann zum 3. Male in der Dominantmolltonart H-Moll ein, aber nur bruchstückweise; die nun folgenden 3 bzw. 4 Takte bringen ein neues Motiv und sind als eine Erweiterung des Hauptsatzes anzusehen. Im 13. Takt tritt der Überleitungsgedanke auf, der zum Seitensatz führt:

Überleitung.

Dieser wird nach 6 Takten erreicht; er steht in der Tonart der Oberparallele G-Dur und zeigt im Gegensatz zu dem Ernst des Hauptthemas einen mehr scherzhaften Charakter:



Die 2 folgenden Takte können als innere Erweiterung des Motivs angesehen werden, welches dann in der Tonart D-Dur nochmals in der gleichen Weise zum Vortrag kommt und in G-Dur abschließt. Der 28.—38. Takt bilden den Schlußsatz des 1. Teiles, welcher motivisch etwas an den Überleitungsteil anklingt. Nachdem der 1. Teil in der Oberparallele G-Dur geschlossen hat, beginnt der nun folgende Durchführungsteil in G-Moll, und zwar wieder mit dem unveränderten Hauptthema. In dieser Tonart wird es zweimal aufgestellt, nur daß es das 2. Mal eine starke innerliche Erweiterung erfährt, die 5 Takte umfaßt. Im 13. Takte der Durchführung erscheint das Hauptthema zum 3. Mal, und zwar in C-Moll; Takt 15—18 wird ebenfalls motivisch noch vom Hauptthema bestritten. Dann tritt in den folgenden 9 Takten das Motiv des Überleitungs- und Schlußsatzes aus dem 1. Teil in erweiterter Form auf. Den Beschluß des Durchführungsteils bildet die Verarbeitung des Seitensatzmotives, eine kurze, aber ausdrucksvolle Phrase leitet dann zum Hauptsatze über, welcher genau in der gleichen Weise wie im 1. Teil zur Wiederholung gelangt. Die Wiederholung des Seitensatzes steht in der gleichnamigen Durtonart E-Dur. An sie schließt sich zunächst ebenfalls in der gleichen Art wie im 1. Teil ein Schlußsatz an, der aber durch ein nochmaliges Auftreten des Hauptgedankens eine beträchtliche Erweiterung erfährt. Dieser tritt zuerst nochmals im Diskant, dann aber (im 6. und 7. Takt vom Schluß aus gerechnet) im Alt und im Tenor in der Dezimenversetzung auf:



Die nun folgenden 5 Takte bilden eine innere Erweiterung des Hauptthemas und bringen den ersten Satz der Sonatine zum Abschluß. — Wir haben mit Vorbedacht gerade dieses Musikstück gewählt, weil es außerordentlich klar disponiert ist, alles Wesentliche in prägnanter Form bringt und daher ein anschauliches Bild der sogenannten Sonatenform bilden dürfte. Wir erinnern hier nochmals daran, daß diese Form der Sonate, wie wir sie oben zur Darstellung brachten, auch das Gerüst größerer Kammermusikwerke, wie auch von Symphonien, Ouvertüren usw. bildet, nur daß dann alle Dimensionen sich weiten, die Zwischensätze größere Bedeutung erhalten, daß sehr

oft die Hauptthemen in der Exposition zweimal aufgestellt werden, und was derartige Erweiterungen einer Form noch sein mögen.

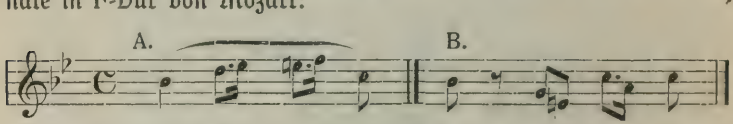
Diese sogenannte Sonatenform ist jedoch nicht die einzige, welche Instrumentalstücken zugrunde liegt. Eine zweite, sehr wichtige ist die

Rondoform.

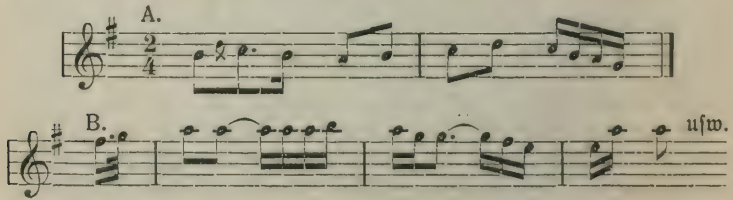
Rondo (franz. rondeau) heißt ursprünglich Rundgesang, und als musikalische Form wohnt ihm diese Bedeutung heute noch inne. In der sogenannten

kleinen Rondoform

kommen 2 selbständige Themen abwechselnd zum Vortrag. Nennen wir Thema I = A und Thema II = B, so erscheint das Schema des des kleinen Rondos als A-B-A; öfters wird das II. Thema, also B, nach dem I. (A) nochmals wiederholt, dann haben wir A-B-A-B. Die erstgenannte Form, A-B-A, trifft man am häufigsten in langsamen Sonatensätzen an. Der Hauptsatz A ist gewöhnlich in der Art der dreiteiligen Liedform aufgebaut; an ihn schließt sich fast unmittelbar der in einer verwandten Tonart stehende Mittelsatz B an, der entweder gesanglicher Natur oder aber rhythmisch auch sehr bewegt sein kann. Die Wiederkehr des Hauptsatzes wird meist von langer Hand vorbereitet, in der Koda erscheint manchmal noch das II. Thema rudimentär. Als Beispiel für das Schema A-B-A nennen wir den langsamen Satz der F-Moll-Sonate von Beethoven op. 2 (mit gesangvollem Mittelsatz); desgleichen denjenigen der D-Dur-Sonate op. 28 (mit lebhaft bewegtem Mittelsatz). Zum Schema A-B-A-B gehört das Adagio aus der 6. Sonate in F-Dur von Mozart:



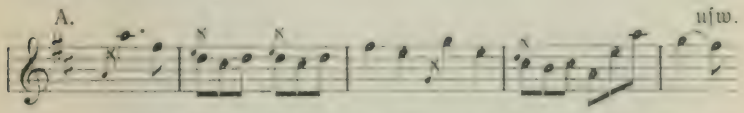
Das Schema des langsamen Satzes der 3. Sonate in D-Dur von Mozart weist folgende Form auf: A-B-A-B



Hier tritt das I. Motiv dreimal auf, der ganze Satz schließt dann mit einer elftaktigen Koda ab. Die

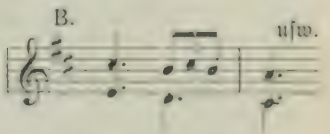
große Rondoform

ist meistens den letzten leichtbewegten Sonaten-, Symphoniesätzen usw. eigentümlich. Sie unterscheidet sich vom kleinen Rondo durch das Auftreten eines 2. Mittelsatzes, in manchen Fällen auch dadurch, daß dem 3. Auftreten des Hauptmotivs A eine sogenannte „Durchführung" vorangeht, ähnlich derjenigen in der Sonatenform, welche dann hier im Rondo den 2. Seitensatz C vertritt. Das Schema des gewöhnlichen Rondos ist folgendes: A (Hauptmotiv, — B (1. Seitensatz) — A (I.) — C (2. Seitensatz) — A (I) — Co. (letzteres bedeutet Koda). Als Beispiel für diese einfache große Rondoform nennen wir den letzten Satz der 3. Sonate in D-Dur von Mozart:

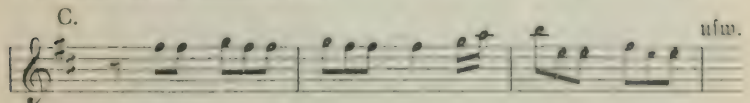


(Hauptsatz: achttaktige Periode, die zur Wiederholung gelangt und mit einer elftaktigen äußeren Erweiterung schließt.)
Ein überleitender Gedanke

führt zum 1. Mittelsatz B:



Nach dem Wiedereintritt des Hauptmotivs (A) im 86. Takt erscheint im 118. Takt der 2. Mittelsatz C:

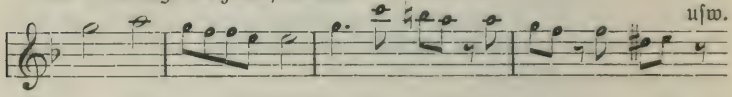


Das 3. Auftreten des Hauptgedankens wird durch eine große Kadenz vorbereitet; Motiv II und I erscheinen dann noch je einmal. Eine Koda fehlt hier, das Hauptmotiv wird vielmehr in der gleichen Form, als erweiterte Periode, zu Ende geführt. Als Beispiel für das gleiche Schema, aber mit Koda, verweisen wir auf das Finale der C-Moll-Sonate op. 13

von Beethoven, welches nicht nur durch den Kontrast seiner Themen, sondern auch durch die geistreiche Kontrapunktik (doppelter Kontrapunkt der Dezime im 2. Seitensatzmotiv) hervorragend ist. — Abweichungen von diesem Schema sind zahllos, so sehen wir z. B. im Finale der F-Dur-Sonate Nr. 1 von Mozart (Köhler) folgenden Motivaufbau:

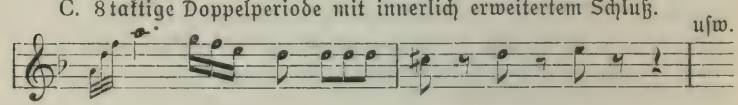
A. 12taktige Periode, F-Dur.

B. 17taktige Satzkette, C-Dur.



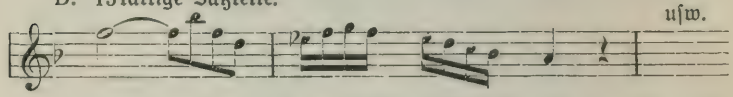
Der Wiedereintritt des Hauptmotivs A, im 51. Takt 2. Seitensatzmotiv in D-Moll:

C. 8taktige Doppelperiode mit innerlich erweitertem Schluß.



Unmittelbar an diesen Satz schließt sich ein 3. Seitensatz D in B-Dur:

D. 15taktige Satzkette.



Hierauf folgt wieder das Hauptmotiv A, wir haben also bis hierher folgendes Schema: A-B-A-C-D-A. Nun kommt ein sogenanntes Minore in F-Moll, welches, da es mit Motiven des 1. Teils arbeitet, als eine Art von Durchführung angesehen werden kann. Eine viertaktige Überleitung führt wieder zum Hauptmotiv A, an dieses schließt sich B, das II. und III. Motiv jedoch kommen nicht mehr, an deren Stelle tritt eine große Koda in kontrapunktischer Form, eine geniale Engführung eines Teilmotivs vom Hauptgedanken.

Der 2. Teil des Stückes stellt sich dann folgendermaßen dar:

Du. (Durchführung), A, B, Co (Koda).
Minore Maggiore

Alle Abweichungen von der gewöhnlichen großen Rondoform hier anzuführen ist nicht möglich. Der Leser möge nun selbst daran gehen, diese Formen an der Hand der Beethovenschen, Schubertschen usw. Sonatenschlußsätze zu studieren und die eventuellen Abweichungen von der Norm festzustellen suchen! (Siehe z. B. Finale der E-Moll-Sonate von Beethoven op. 90, der großen C-Moll-Sonate von Schubert.)

Eine dritte Form, welche sehr häufig in Sonaten als selbständiger Satz zur Verwendung gelangt, ist die

Variationenform.

Variation heißt: Veränderung, im höheren Sinn: Umbildung eines gegebenen Themas. Ein solches Thema muß so knapp und klar wie möglich gebaut sein, damit den Veränderungen oder Variationen, welche der Tonsetzer mit demselben vornehmen will, möglichst viel Spielraum gelassen ist. Das Zeitmaß des Themas soll ein sehr ruhiges sein, seine Form ist gewöhnlich die zwei- oder dreiteilige Liedform. Die Variationen können, wie es namentlich noch vor Beethoven der Fall gewesen ist, rein äußerlicher Natur sein, d. h. lediglich in figurativem Beiwerk, rhythmischen Veränderungen bestehen. Als ein leicht zugängliches Beispiel dieser Art verweisen wir auf C. M. v. Webers Variationen über Vien qua dorina bella. Oder aber sie können das Thema selbst derartig „umbilden" daß gänzlich neue Tonstücke von besonderem Charakter entstehen. In solchen Fällen kann sogar das Thema in der betreffenden Variation, was die Taktzahl betrifft, erweitert werden, während in normalen Fällen der ursprüngliche Umfang des Themas auch in seiner Veränderung beibehalten werden soll. Wie wir schon oben sagten, kann ein Thema con variazioni als selbständiger Satz innerhalb einer Sonate auftreten, z. B. in der As-Dur-Sonate op. 26 von Beethoven ist der 1. Satz ein Thema mit Variationen. Auch in vielen andern Werken Beethovens, der eines der größten formbildenden Genies war, vertritt die Variationenform den 1., 2. oder letzten Satz eines Tonstücks: Wir nennen hier noch: Sonate op. 57, Sonate op. 109 E-Dur, Sonate op. 111, Finale der Eroica-Symphonie. Ebenso häufig ist jedoch der Fall, daß ein Thema mit Variation als ein für sich bestehendes, ganz selbständiges Tonstück auftritt: z. B. Joh. Seb. Bach, Goldbergvariationen; Haydn, Andante und Variation in F-Moll; Beethoven, C-Moll-Variationen, Diabellivariationen. Von anderen Tonstücken dieser Art nennen wir noch: Schumann, Symphonische Etuden; Brahms, Händelvariationen für Klavier, Haydnvariationen für Orchester; M. Reger, Hillervariationen, Beethovenvariationen. In all den eben genannten

Werken tritt die Variation als eine völlige Umbildung des Themas, als eigentliche Charaktervariation auf; aus dem einfachen Thema wurden neue, eigenartige Gebilde. Der Fall, daß Komponisten die Themen anderer Tonsetzer in Variationen verarbeiten, ist sehr häufig. So sind die 4 letztgenannten Werke nach Themen von Händel, Haydn, Hiller und Beethoven. Zur Variationenform gehört auch die sogenannte Passacaglia und die Chaconne. Der Unterschied zwischen der letztgenannten und der oben geschilderten Art besteht darin, daß in einer Passacaglia sich keine scharfen Abschnitte finden wie in den eigentlichen Variationen, sondern aus einem etwa 8 oder 16 Takte langen Thema wird ein einheitliches Tonstück aufgebaut, welches ohne die bei Variationen üblichen Schlüsse unaufhaltsam dahinrollt (siehe Bach: C-Moll-Passacaglia für Orgel). Das berühmteste Beispiel einer Chaconne, der ebenfalls Variationenform zugrunde liegt, ist die aus der Violinsolosonate in D-Moll von Joh. Seb. Bach. Als Beispiele zum Selbststudium seien hier genannt: die leichten Variationen von Beethoven für Klavier sowie die F-Dur-Variationen von Mozart aus der As-Dur-Sonate und Reger, E-Moll-Sonatine. Ehe wir uns zur 4. selbständigen Instrumentalform, dem Menuett, oder dem aus diesem entstandenen Scherzo, wenden, sei noch in Kürze der

alten Tanzformen

gedacht. Die älteste Form unserer heute so hoch entwickelten Instrumentalmusik war der für Streichinstrumente oder Lauten gesetzte Tanz. Aus diesem heraus entwickelte sich nach und nach die sogenannte Suite (= Folge), eine zusammenhängende Folge von ihrem Charakter nach verschiedenen Tänzen. Diese Tänze verloren immer mehr ihre ursprüngliche Bedeutung als wirkliche Tanzmusik, entwickelten sich vielmehr zu selbständigen Charakterstücken, die schließlich in den Suiten Bachs eine unübertroffene Vollendung erreichten.

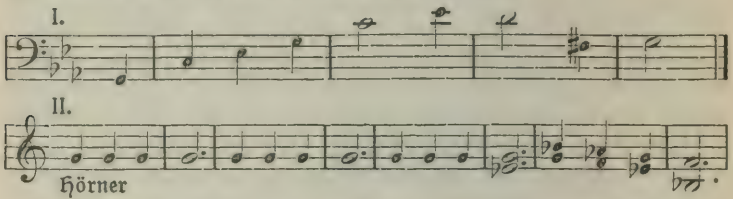
Die gewöhnliche Zusammensetzung einer solchen Suite war folgende: Der 1. Teil war eine sog. Allemande (Deutscher Tanz); sie ging im $^4/_4$ Takt in mäßiger Bewegung. (In den Suiten Bachs geht der Allemande gewöhnlich ein Präludium im $^6/_8$, $^9/_8$ oder $^3/_4$ Takt voraus.) An diese schlossen sich die Courante, von etwas lebhafterem Zeitmaß ($^3/_2$ Takt), dann die majestätische Sarabande ($^3{}_4$ Takt), die Gavotte ($^4/_4$ Takt) und die leicht bewegte Gigue ($^3/_8$, $^3/_4$, $^6/_8$ usw. Takt). An die Gavotte schließt sich meistens die sogenannte Musette an, die hier etwa die Stelle des Trios im Scherzo vertritt, das heißt einen zur Gavotte stark konzentrierenden Charakter hat. Letztere ist scharf und bestimmt

im Rhythmus, die Musette dagegen meist zart und gewöhnlich auf einer liegenden Baßstimme (Orgelpunkt) sich bewegend. Ein charakteristisches Beispiel für beide Tänze ist die G-Moll-Gavotte und -Musette aus der 3. engl. Suite von Bach; der energische Charakter der Gavotte, der zarte, fast süße Ton der Musette bilden einen außerordentlich reizvollen Gegensatz. Wie schon bei der Besprechung der zweiteiligen Liedform gesagt wurde, liegt allen diesen alten Tanzformen die eben genannte Zweiteiligkeit zugrunde. Meist sind beide Teile gleich lang, der Schluß des 1. Teils erfolgt gewöhnlich in der Dominanttonart. Bemerkenswert ist, daß der 2. Teil fast stets die Umkehrung des Hauptmotivs bringt. Die bekanntesten Werke dieser Art sind die französischen und englischen Suiten Bachs sowie dessen Partiten. Man trifft die Suitenform auch zuweilen, in etwas modifizierter Weise allerdings, in der Literatur unserer Zeit an; wir erinnern beispielsweise an die Suiten Raffs und Lachners. In der Serenade und dem Divertimento haben wir eine der Suite ähnliche Form vor uns. Auch hier sind es eine Reihe allerdings ihrem Charakter nach leichterer Tänze, welche zu einem zyklischen Ganzen zusammentreten. Von Mozart besitzen wir die köstlichsten Werke dieser Art. — Die ganze Gattung ist heute nicht mehr recht lebensfähig, nur das **Menuett**, welches z. B. in den Bachschen Partiten noch eine Rolle spielt, hat sich wenigstens bis in die Zeit der Klassiker erhalten. Früher, vor Bach, ebenfalls ein wirklicher Tanz im $^3/_4$ Takt, wurde es dann durch Bach selbst, besonders aber durch Haydn, Mozart und Beethoven in die höchste Kunstsphäre erhoben. In deren Sonaten und Symphonien bildet das Menuett einen selbständigen Satz, dessen Mittelteil das Trio bildet, das, ähnlich wie die Musette, durch Tonart (gleichnamige Durtonart oder Paralleltonart) und Charakter sich vom Menuett selbst scharf abhebt. (Siehe Mozart, Menuett und Trio der G-Moll-Symphonie.) Das Menuett geht meist in gravitätischem Schritt, bei Haydn heiteren Charakters, bei Mozart oft von tragischer Größe, wie in der eben genannten Symphonie. Bei Beethoven findet sich das Menuett nur in den Sonaten und Quartetten, in seinen Symphonien trat an dessen Stelle die weit pantheistischere Form des

Scherzo.

Das Scherzo ist als eine erweiterte Form des Menuetts zu betrachten, steht im $^3/_4$ bzw. $^3/_8$ Takt und ist fast immer in der dreiteiligen Liedform gehalten. Sein Zeitmaß ist sehr rasch, der Rhythmus meist von springendem Charakter. Der 1. Teil bringt den Hauptgedanken in satz- oder periodenartiger Form; der 2. verarbeitet die Motive des 1. Teils,

der 3. bringt gewöhnlich die, oft sehr modifizierte Wiederholung des 1. Teils. Auf das Scherzo folgt das Trio, dessen Charakter im Gegensatz zu dem des Scherzos von ruhigerer Art ist. Seine Form ist fast immer die der zweiteiligen Liedform. Nach dem Trio wird das ganze Scherzo wiederholt. Wir nennen als Beispiel einfacher Art die Scherzi von Beethoven aus dessen Klaviersonaten in F-Moll op. 2, As-Dur op. 26, D-Dur op. 28. In symphonischen Werken tritt das Scherzo in bedeutend erweiterter Form auf, wir sehen da z. B. manchmal 2 Hauptmotive, so im Scherzo der V. Symphonie von Beethoven:



(Siehe auch die Scherzi der VI. und IX. Symphonie von Beethoven.) In außerordentlich genialer Weise vertieft und erweitert erscheint diese Form auch in den Bruckner'schen Symphonien; der Ton dämonischen Humors, den schon Beethoven angeschlagen, wird hier von Bruckner aufgenommen und ins Gigantische gesteigert.

Von der Sonatenform abzuleiten ist ferner noch die selbständige Kunstform der

Ouvertüre.

Ouvertüre bedeutet Einleitung oder Vorspiel zu einer Oper.

Formell treten in solchen Vorspielen ebenfalls 2 Hauptgedanken auf, nur fehlt gewöhnlich die sog. Durchführung. Inhaltlich bringen sie die Hauptgedanken der Oper, zu deren Beginn sie stehen.

Nach Art der Sonatenform ist auch das

Konzert

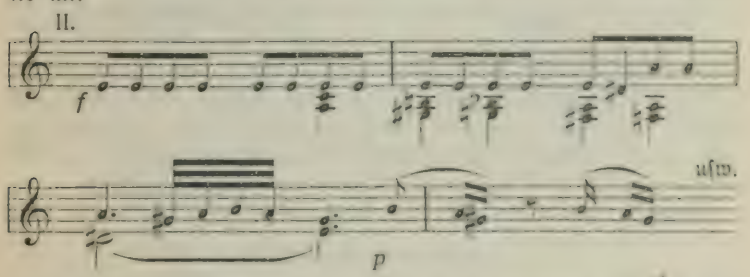
gebaut. Man versteht heute unter Konzert ein Tonstück, welches für ein Soloinstrument mit Begleitung des Orchesters geschrieben ist und den Zweck hat, das technische Können des Spielers als Hauptmoment ins Treffen zu führen. Das Konzert beginnt meist mit einem Orchestervorspiel, in welchem gewöhnlich schon die Hauptmotive des Satzes auftreten. Nach einem Ganzschluß in der Haupttonart setzt das Soloinstrument wieder mit dem Hauptgedanken ein. Wir verweisen hier als Schulbeispiele dieser Art auf die Mozart'schen Klavierkonzerte.

Die

Phantasie

sieht im Gegensatz zur Sonatenform von einem strengen Aufbau der Gedanken ab. Wir charakterisieren ihre Art am besten durch eine kurze Analyse der D-Moll-Phantasie für Klavier von Mozart. Diese beginnt mit einer Art Präludium (Vorspiel) in gebrochenen Akkorden. Dann folgt der Hauptgedanke in der Haupttonart:

An diesen reiht sich, durch ein Zwischenspiel unterbrochen, ein 2. Motiv an:



Aus dem weiteren Verlauf des Stückes ist zu ersehen, daß diese Motive sich, von freien Kadenzen unterbrochen, zwanglos, d. h. ohne motivische Verarbeitung oder Durchführung, wiederholen. Ein Allegretto in D-Dur mit einem ganz neuen Gedanken beschließt das Ganze. Als ein Werk dieser Gattung, aber größten Stils, nennen wir die C-Moll-Phantasie des gleichen Meisters.

Wir beschließen mit diesem die Darstellung der Instrumentalformen und werfen noch einen kurzen Blick auf die Formen der

Vokalmusik.

Als schlichteste Form derselben ist uns schon das satz- oder periodenartige Volkslied entgegengetreten (siehe Seite 79).

Ob ein Lied zwei- oder dreiteilig ist, hängt vor allem von seinem Text ab. Das Strophenlied, in welchem für alle Verse die gleiche Melodie gesungen wird, dürfte meist der zweiteiligen Form angehören. Besteht ein Gedicht aus 3 Versen, so kann möglicherweise der Komponist dem 1. und 3. Vers die gleiche, dem 2. eine andere Melodie geben. In diesem Fall ist das Lied natürlich dreiteilig. Ein Lied ist „durch-

komponiert", wenn jeder Vers, ja jede Zeile ihre eigene musikalische Sprache redet. Von einer bestimmten Form kann dann natürlich nicht mehr die Rede sein. Die Literatur des Liedes, vom Volkslied bis zum durchkomponierten Gesang, ist eine derartig große, daß wir hier davon absehen müssen, einzelne Beispiele anzuführen. Als allgemeinen Anhaltspunkt geben wir noch an, daß das Volkslied als einer für alle Verse geltenden Melodie zum sogenannten Strophenlied gerechnet wird. Es gibt aber andererseits eine große Zahl Lieder von Schubert, z. B. „Das Heidenröslein", welche ebenfalls zu dieser Gattung gezählt werden müssen. Durchschnittlich herrscht in den Gesängen unsrer großen Lyriker, von Schubert bis zu H. Wolff, die Dreiteiligkeit vor, wie auch die meisten Lieder dieser Meister durchkomponiert sind. Wer sich mit der Literatur des Liedes überhaupt bekannt machen will, den möchten wir hier auf das ausgezeichnete Buch von Herrmann Bischoff: „Das deutsche Lied" verweisen (Verlag Harmonie, Berlin). Vor allem aber empfehlen wir, zunächst ein einfaches Volksliederbuch vorzunehmen, um die Form des Strophenliedes genau kennen zu lernen. Dann etwa die Liederhefte von Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolff, welche alle Unsterbliches in dieser Gattung geschaffen haben.

Nicht so groß ist die Literatur des

mehrstimmigen Gesangs.

Seine einfachste Art ist die des Duetts, eines Tonstücks für 2 Singstimmen, entweder 2 Soprane oder 1 Tenor und 1 Sopran. Wir haben sehr schöne Stücke dieser Art von Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Cornelius. Wird bei Gesängen, welche für Frauenstimmen gedacht sind, noch eine 3. und 4., z. B. ein 2. Sopran oder 2. Alt hinzugefügt, so spricht man von Terzetten bzw. Quartetten. Treten Männerstimmen hinzu, dann entsteht das gemischte Quartett: Sopran, Alt, Tenor und Baß. Jede dieser Stimmen kann auch doppelt und dreifach besetzt werden. Es gibt köstliche Quartette dieser Art von Mendelssohn, Schubert, Schumann usw. Das Herrlichste, was wir jedoch an solchen Gesängen besitzen, sind die alten

Madrigale.

Madrigale, also Gesangsstücke, gewöhnlich für 3 Frauen- und 2 Männerstimmen, ohne Instrumentalbegleitung, meist doppelt und dreifach besetzt, weltlichen Inhalts, haben fast alle großen Komponisten aller Kulturnationen geschrieben. Wir besitzen deutsche, italienische, französische und englische Madrigale. Gabrieli (1557—1612), Venosa (1560

bis 1614), Leone Leoni (um 1600), Orlando di Lasso, de Wert, Graeres Melchior Frank, J. H. Schein, Certon, fast alle Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, schufen in dieser Art Unvergängliches. Und diese Gesänge zeichnen sich nicht allein durch die Schönheit ihres musikalischen Ausdrucks, sondern auch durch die vollendete polyphone Satzkunst aus, in der sie geschrieben sind. Wir haben heutzutage nichts, was sich diesen Kunstwerken an die Seite stellen läßt. Als Endglied dieser Kunstgattung könnte man vielleicht den

Bachschen Choral

ansehen, dessen wundervolle Stimmführung nur in einer Zeit geschaffen werden konnte, in welcher die Kunst, eine Stimme vollendet selbständig zu führen, fast Gemeingut des ganzen musikalischen Volkes war. Denn die oben erwähnten Madrigale wurden in erster Linie vom Volk gesungen, ja oft improvisiert. Diese musikalische Kultur ohnegleichen wurde dann, wenigstens in Deutschland, durch den 30jährigen Krieg fast gänzlich zerstört. — Waren die Madrigale gewöhnlich weltlichen Inhalts, so dient der Choral, der ebenfalls fast stets ohne Begleitung eines Instrumentes (a capella) gesungen wird, vor allem dem religiösen, protestantischen Kult. Bemerkenswert ist, daß jede Choralmelodie, falls sie nicht, wie bei Bach, polyphone Umgestaltung erfährt, aus rhythmisch gleichen Notenwerten besteht. Die einzelnen Strophen werden durch Fermaten geteilt. Bach verwendet den Choral zuweilen als Cantus firmus in seinen großen Chören. (Siehe die Matthäus-Passion.)

Der

Chor

entsteht, wenn entweder die 2 Frauenstimmen, Sopran und Alt, oder die 2 Männerstimmen, Baß und Tenor, in beliebiger Stärke besetzt werden. Im ersten Fall haben wir Frauen-, im letzten Männerchöre. Werden alle 4 Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß, kombiniert und jede Stimme stark besetzt, so entsteht der sogenannte „gemischte Chor". Er tritt meistens als Bestandteil größerer Chorwerke, in Kantaten, Motetten, Oratorien usw. auf, Vokalformen, auf welche wir weiter unten noch kommen werden. Die Stimmführung ist dann meist polyphon, d. h. jede Stimme wird selbständig geführt. In fünf-, sechs- und achtstimmigen Chören wird je nachdem ein 2. Sopran, Alt, Tenor oder Baß eingeführt, d. h. es teilt sich dann jede Stimme, z. B. gibt es fünfstimmige Chöre, wenn etwa der Sopran sich in 2 Gruppen teilt. Zum Baß, Tenor und Alt treten dann 2 Soprane. Teilt sich jede Stimm

gattung in 2 Gruppen, so daß wir 2 Sopran-, 2 Alt-, 2 Tenor- und 2 Baßstimmen haben, dann entsteht der achtstimmige Chor, der dann freilich nicht durchweg streng polyphon geführt werden kann. Treten zwei Chormassen selbständig einander gegenüber, wie es z. B. in der Matthäus-Passion der Fall ist, dann spricht man von „Doppelchören". Sie singen jedoch selten zu gleicher Zeit, sondern alterieren miteinander.

Wir kehren nun zu den Gesangsformen, welche nur von einer Singstimme ausgeführt werden, zurück. Wir nennen hier zuerst das

Rezitativ.

Es ist eigentlich ein Sprechgesang, mehr eine Deklamation mit untergelegten Akkorden. Das Rezitativ tritt in der Musik schon in sehr frühen Zeiten auf, als der eigentliche Kunstgesang noch gar nicht entwickelt war. Als Beispiel weisen wir auf die Rezitative in Bachs Matthäus-Passion und die Mozartschen Opern hin.

Die

Arie

ist ein Kunstgesang, dem meistens die dreiteilige Liedform zugrunde liegt. In der Oper ist sie ebensooft Träger der dramatischen Handlung, wie lediglich ein Mittel, Gesangstechnik, d. h. Koloraturen (Verzierungen), Triller usw. zum Ausdruck zu bringen. Rezitativ und Arie sind die Hauptbestandteile der klassischen Oper, heute durch Wagners Sprechgesang fast gänzlich verdrängt. Die Gattung, in welcher Instrumental- und Vokalmusik verbunden sich zu einem einheitlichen Kunstwerk verdichten, ist die

Oper.

Ihr äußeres Gewand dürfte ja jedem bekannt sein. Jede Oper beginnt mit einer Instrumentaleinleitung, nach welcher die Handlung, in Akte geteilt, beginnt. In der klassischen Oper spielt noch das einzelne Szenen verbindende Rezitativ — eigentlich ein unmögliches Zwitterding — eine große Rolle. Im übrigen fungieren Chöre, Arien, Terzette und Quartette als Träger der jeweiligen dramatischen Idee. Jeder Akt wird gewöhnlich durch ein groß angelegtes Finale, an welchem sich meist der Chor und alle Hauptpersonen der Handlung beteiligen, abgeschlossen. Dies war die Form der klassischen, der Mozartoper. Heute ist das Rezitativ, die eigentliche Arie in ihrer typischen Art der Dreiteiligkeit, fast gänzlich aus der Oper verschwunden. Wagner schuf den Begriff des musikalischen Dramas, in welchem die ganze Handlung ohne Dialog oder

Rezitativ durchkomponiert wird. Doch kam auch Wagner nicht von Anfang an auf diese Form. Sein Rienzi und Holländer, ja sogar der Lohengrin zeigen noch deutlich Spuren der alten Faktur. Erst in den Meistersingern, Nibelungen und Tristan beschritt dieses große musikdramatische Genie neue Bahnen. — Die historische Entwicklung der Oper führt von dem Florenz der Renaissance (Claudio Monteverde 1586—1649) über Frankreich nach Deutschland, wo sie schließlich in den Werken Glucks, Mozarts und Beethovens ihren Gipfelpunkt erreichte. Ihre erste ursprüngliche Form war eigentlich die eines Singspiels, welchem eine höchst einfache Handlung zugrunde lag, die durch Gesangstücke und gesprochene Dialoge zusammengehalten wurde. Jedoch schwebte schon Monteverde die Idee einer wirklich durchkomponierten dramatischen Handlung vor, eine Idee, welcher 300 Jahre später der deutsche Meister zu unsterblichem Siege verhelfen sollte. Heute geht die Oper wieder andre Wege, wir wissen nicht, wohin sie führen werden. Das Musikdrama Wagners ist offensichtlich nicht, wie man lange Zeit glaubte, das Kunstwerk der Zukunft. Dieses Gefäß war zu sehr nach seinem Schöpfer geformt, als daß es ein für allemal für jeden gepaßt hätte. Immerhin verdanken wir auch denjenigen, welche sich in diesem Glauben dieser Form bedienten, eine wertvolle Bereicherung unsrer musikalisch dramatischen Literatur; es sei hier nur an die Werke Cornelius', Schillings, Strauß' und Pfitzners erinnert.

Zu den mehrstimmigen Vokalformen religiösen Inhalts gehört, als älteste dieser Art, die

Motette.

Ihre Form ist dreiteilig, der Stil polyphon. Die alte Motette ward ohne Begleitung eines Instruments gesungen, d. h. a capella. (Siehe die Motetten von Palaestrina, Orlando di Lasso.) Bei Bach tritt häufig die Orgel hinzu, der Chor wird ebenfalls durch das Auftreten von Solostimmen unterbrochen.

Im Gegensatz zur Motette ist die

Kantate

sehr reich bewegt. Sie besteht aus einer Folge von Chor-, Solo- und Instrumentalsätzen. Ein wichtiger Bestandteil besonders der Bachschen Kantaten ist der a capella (ohne Begleitung) gesungene Choral. Der modernen Form der Kantate verdanken wir Werke wie das „Schicksalslied" von Brahms.

Als letzte und größte Form der Vokalmusik seien das

Oratorium und die Messe

genannt. Das Oratorium hat meist erzählenden, religiösen Inhalt. Wir verweisen auf die weltbekannten Oratorien von Händel und Bach, besonders auf dessen Matthäus-Passion. Formell besteht sie ebenfalls aus einer Folge von Chören, Instrumentalsätzen, Arien, Rezitativen und Chorälen. Es ist vor allem der große Inhalt, welcher das Oratorium von der Kantate scheidet.

Die Messe ist rein religiöser Art und gliedert sich in folgende Teile: 1. Kyrie eleison und Christe eleison; 2. Gloria in excelsis und et in terra pax; 3. Credo; 4. Sanctus; 5. Benedictus; 6. Agnus dei. Auch hier wechseln Chor-, Instrumental- und Solosätze, das Rezitativ fehlt. Die berühmtesten Werke dieser Art sind die H-Moll-Messe von Bach und die Missa solemnis von Beethoven. Beide Werke verkörpern vielleicht das Erhabendste, was menschlicher Kunstsinn bis heute geschaffen hat.

Aus Natur und Geisteswelt

Jeder Band geheftet M. 1. –, in Leinwand geb. M. 1.25

Als erster Band zu vorliegendem Werk erschien:

Musikal. Kompositionsformen. Die element. Tonverbindn. als Grundlage d. Harmonielehre. Von S. G. Kallenberg. (Bd. 412.)

Das Bändchen behandelt die Lehre vom Wesen des musikalischen Tones, der Intervalle, der Drei- und Vierklänge, der Dur- und Molltonleitern, auch die harmonischen Bewegungsformen und die Modulation. Es will kein spezielles Lehrbuch der Harmonie sein, aber doch das Verständnis für das Wesen der Harmonik und des musikalischen Klanges überhaupt fördern.

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch ein. genetisch. Darstellung d. allgem. Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. (Bd. 178.)

„Ein für den Kenner wie für den Freund der Tonkunst in gleich hohem Grade erfreuliches Büchlein! Eigentlich findet der mit ein wenig Liebe zur Kunst begabte Laie in dem Büchlein alles, was er an Anregung bedarf, um sich tiefer und immer tiefer in die Beschäftigung mit musikalischen Studien versenken zu können." (Musik.)

Die Instrumente des Orchesters in ihrem Wesen und in ihrer Entwicklung. Von Prof. Dr. Fritz Volbach. (Bd. 384.)

Ausgehend von einer Theorie der Klangfarbe, die mit den bisherigen Anschauungen bricht, wird zunächst das akustische Problem der Instrumente entwickelt, auf Grund eigener Versuche, die neue interessante Resultate zeitigten. Es folgt eine Geschichte der Entwicklung der einzelnen Formen. Auch für den 3. Teil „Die moderne Erscheinung der Instrumente" fußt Volbach auf eigenen Untersuchungen und vermag über Bauart und Einrichtung, über Wesen und Leistungsfähigkeit aufs gründlichste Auskunft zu geben. Zahlreiche Hinweise auf die Werke unserer Meister und ihre Behandlung der Instrumente illustrieren die Verbindung zwischen den Instrumenten und dem Instrumentieren. Die „Instrumente des Orchesters" sind gedacht als erster Band zu des Verf. nachstehender Schrift.

Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. Von Prof. Dr. F. Volbach. Mit Partiturbeispiel. u. 2 Tabell. (Bd. 308.)

„Die vorliegende, mit wohltuender Wärme, stellenweise mit wahrer Begeisterung geschriebene Arbeit hat nach des Verfassers eigenen Worten den Zweck, „die gewaltige Entwickelung, welche die Farbe in der Musik genommen, im Zusammenhange darzustellen". Sie hat somit etwas von einer Geschichte der Instrumentation in sich, ist aber keineswegs bloß eine solche, sondern weit mehr: der unleugbare Zusammenhang, der zwischen dem innersten Seelenleben des Menschen und dem Wesen der Instrumentalmusik besteht und der je nach der fortschreitenden und sich verändernden Entwickelung des Geisteslebens auch zu einer steten Umgestaltung, Vergrößerung und neuen Verwendung des Orchesters führen mußte: diese wunderbare Erscheinung, ohne die der Zauber und die unvergleichliche Wirkungskraft der Orchestermusik nicht erklärlich wären, das ist das eigentliche Thema. ... Möge Volbachs gründliches und tüchtiges Buch bahnbrechend sein für eine neue Bewertung der Orchestermusik!" (Die Musik.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Professor Dr. O. Bie. Mit 1 Abb. (Bd. 325.)

„Bie gibt zunächst in glänzender stilistischer, nie langweiliger Darstellung einen historischen Überblick über die Entwicklung der drei Instrumente im Laufe der Jahrhunderte. Speziell das Kapitel über das Klavier, vom Klavichord bis zum modernen Klavier ist ganz besonders lesenswert. Die Orgel ist mit ebenso erstaunlicher Sachkenntnis behandelt. Daß das Kapitel über das Harmonium ein noch interessanteres geworden, war vorauszusehen, zumal Bie sich als geistvoller Komponist und Bearbeiter für die Harmoniumliteratur einen hochgeachteten Namen errungen hat." (Die Tonkunst.)

Aus Natur und Geisteswelt

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand geb. M. 1.25

Die Ästhetik. Von Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)

Gibt, unbeengt von einseitigen Theorien und Schlagworten, für jeden verständlich, eine Einführung in ein wirkliches Verständnis der zentralen Probleme der Kunst, des Kunstgenießens und des Kunstschaffens und beleuchtet von diesem Standpunkt aus die heute aktuellen Fragen der Stellung der Kunst im öffentlichen Leben wie im Leben des einzelnen.

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 5. Auflage. (Bd. 7.)

„... Wir kämen erheblich post festum, wenn wir die Vorzüge des bereits in weiten Kreisen bekannt und lieb gewordenen Werkchens hier noch besonders und eingehend behandeln wollten. Sie liegen in dem glücklichen Verein von umfassender Sachkenntnis und hingebender Liebe zu dem Gegenstande, die selbst wieder von warmherziger Begeisterung für Volk und Vaterland getragen ist und in schwungvoller, stellenweise geradezu hinreißender Sprache zum Ausdruck kommt." (Blätter f. d. bayer. Gymnasialschulwesen.)

Haydn · Mozart · Beethoven. Von Professor Dr. Carl Krebs. 2. Auflage. Mit 4 Bildnissen auf Tafeln. (Bd. 92.)

„... Jeder der drei Musiker tritt uns als scharf gezeichneter Charakterkopf entgegen; dabei gibt es allerlei historische und ästhetische Ausblicke, alles in blühender, bilderreicher Sprache, — kurzum, das Buch vereinigt Kunst, Wissenschaft und Volkstümlichkeit in glücklichster Weise." (Signale für die musikalische Welt.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. Edgar Istel. Mit einer Silhouette. (Bd. 239.)

„Leben wie Kunstschaffen der musikalischen Romantiker versteht Verfasser in ausgezeichneter Weise dem Leser nahezubringen, vielfach treffende Urteile von Zeitgenossen oder hervorragenden Nachkommen verwertend.... Das sehr fleißige, verdienstvolle Werk bietet eine ungemeine Fülle des Anregenden und Belehrenden." (Pädagogische Blätter.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. Edgar Istel. Mit 1 Bildnis Richard Wagners. (Bd. 330.)

„Nicht sowohl das Kunstwerk, als vielmehr die Kunstwerke Richard Wagners sind es, die Istel in diesem gut disponierten, flüssig geschriebenen und inhaltreichen Bändchen bespricht. Daß Istel den Entwicklungsgang des Künstlers Wagner an der Hand der Werke so darstellt, wie ihn Wagner selbst sah, ohne dabei in die Kritiklosigkeit des orthodoxen Wagnerianers älterer Ordnung zu verfallen, das ist es, was sein Büchlein dem besonders sympathisch macht, der von der Liebe zum Bayreuther Meister ebensowenig lassen möchte wie von dem Rechte, auch diesem Gewaltigen gegenüber Kritik und eigenes Urteil betätigen zu dürfen." (Rudolf Louis in der „Musik".)

Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. Von Prof. Dr. Paul Gerber. 2. Aufl. Mit 20 Abbildungen. (Bd. 136.)

Nach den notwendigsten Erörterungen über das Zustandekommen und über die Natur der Töne wird der Kehlkopf des Menschen, sein Bau, seine Verrichtung und seine Funktion als musikalisches Instrument behandelt; dann werden die Gesang- und die Sprechstimme, ihre Ausbildung, ihre Fehler und Erkrankungen, sowie deren Verhütung und Behandlung, insbesondere Erkältungskrankheiten, die professionelle Stimmschwäche, der Alkoholeinfluß und die Abhärtung erörtert.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

OTTO JAHN IN SEINEN BRIEFEN

Mit einem Bilde seines Lebens von **Adolf Michaelis**. Nach dessen Tode herausgegeben von **Eugen Petersen**. Mit einem Titelbild. gr. 8. [IV u. 237 S.] 1913. Geheftet M. 3.60, gebunden M. 4.50

Die auf die Musikgeschichte bezüglichen Briefe des berühmten Mozartbiographen wurden in erster Linie berücksichtigt. Wir sehen hier, daß Jahns musikalische Interessen sich keineswegs auf Mozart beschränkten; vielmehr pflegte er u. a. eine Beethoven- und eine Haydn-Biographie, brachte den gleichstrebenden befreundeten Komponisten reges Interesse entgegen und komponierte auch einiges, so Lieder seines Landsmanns Klaus Groth Quickborntöne. — Das von Michaelis vervollständigt hinterlassene Lebensbild hat der Herausgeber ergänzt und an den Anfang des Buches gestellt. „Jeder Beitrag zur Biographik der hervorragenden Gelehrten sollte Fachmann wie dem Philologen willkommen sein; Studenten ist für ihre Maßstäbe nichts dringender zu empfehlen, als eifrige und umfassende Lektüre von Biographien der Förderer ihrer Wissenschaft. So danken wir denn auch den beiden Herausgebern des vorliegenden Buches, dem dahingeschiedenen für das Lebensbild Jahns, dem noch lebenden für die Redaktion der Briefe. . . . Ein Hauptvorzug des Buches besteht darin, daß Jahn uns menschlich nahe gebracht wird. Wer von seiner inneren Zerquältheit und Hypochondrie erfährt, wer hört, mit welch unbeugsamer Energie Jahn zu ringen hatte, der muß staunen ob der gewaltigen Leistungen und ob der umfangreichen literarischen Tätigkeit Jahns, der sich selbst in äußerster Bescheidenheit einen ‚unreifen‘, nicht recht ausgewachsenen Menschen‘ genannt hat; eine Lektüre gerade dieser Briefe muß von stärkstem sittlichen Einfluß auf die Charakterbildung jugendlicher Leser werden. Anziehend ist die Bereitwilligkeit, mit der sich Jahn für seine Freunde bemühte, ergreifend die Anhänglichkeit an seine Lehrer. . . . Wir können so das Buch rückhaltlos empfehlen.“

(Literarisches Zentralblatt für Deutschland.)

Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart

2. Auflage. [XIV u. 716 S.] Lex.-8. 1912. Geh. M. 18.–, in Leinwand geb. M. 20.–, in Halbfrz. geb. M. 22.– (Teil I, Abteilung I der Kultur der Gegenwart hrsg. von Professor **Paul Hinneberg**)

Inhalt: Das Wesen der Kultur: W. Lexis. — Das moderne Bildungswesen: Fr. Paulsen. — Die wichtigsten Bildungsmittel. A. Schulen und Hochschulen. Das Volksschulwesen: G. Schöppa. Das höhere Knabenschulwesen: A. Matthias. Das höhere Mädchenschulwesen: H. Gaudig. Das Fach- und Fortbildungsschulwesen: G. Kerschensteiner. Die geisteswissenschaftliche Hochschulausbildung: Fr. Paulsen. Die naturwissenschaftliche Hochschulausbildung: W. v. Dyck. B. Museen. Kunst- und Kunstgewerbemuseen: L. Pallat. Naturwissenschaftlich-technische Museen: K. Kraepelin. C. Ausstellungen. Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen: J. Lessing. Naturwissenschaftlich-technische Ausstellungen: O. N. Witt.

D. Die Musik. Von Dr. G. Göhler.

I. Die Grundlagen der musikalischen Kultur. II. Die Entwicklung der musikalischen Kultur. III. Die Zukunft der musikalischen Kultur. — Literatur.

Göhler zeigt die Bedeutung der Musik für die Kultur im Laufe der Zeiten, wobei er zugleich ein anschauliches Bild der Entwicklung von der Haus- und Schulmusik der früheren Zeit bis zum Konzertwesen und Virtuosentum unserer Tage gibt.

E. Das Theater: P. Schlenther. F. Das Zeitungswesen: K. Bücher. G. Das Buch: R. Pietschmann. H. Die Bibliotheken: F. Milkau. — Die Organisation der Wissenschaft: H. Diels.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

A. Münch, Die Musik in Schule und Haus.

I. Teil: Gesangmethodik und Harmonielehre. gr. 8. M. 2.40, geb. . . . . M. 3.—

II. Teil: Ästhetik der Musik. Musikgeschichte und musikalische Formenlehre. gr. 8. M. 3.60, geb. . . . . M. 4.20

„. . . Was die beiden Bände besonders anziehend macht, ist die Wärme des Tones und die Klarheit der Darstellung; das Sachliche ist aus der Lehrpraxis der Verfasserin in vollem Zuge hervorgegangen." (Jahresberichte über das höh. Schulwesen.)

Der II. Teil erschien auch selbständig unter dem Titel:

—— Die Musik im Hause. Ästhetik der Musik, Musikgeschichte und musikalische Formenlehre. gr. 8. M. 3.60, geb. . . . . M. 4.20

„Gerade der zweite Teil ist meiner Meinung nach der schönste. Er bietet wirklich etwas Neues und Wertvolles, das, aus der Praxis hervorgegangen, sofort in die Praxis umgesetzt werden könnte. . . ." (Die Lehrerin in Schule und Haus.)

K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. 4., neubearbeitete Aufl.

Mit 26 Abbild. auf 14 Tafeln. gr. 8. M. 7.—, geb. M. 8.—

Es werden die Beziehungen zwischen „Arbeit" und „Rhythmus", Poesie und Musik aufgedeckt, die ebenso überraschend wie einleuchtend sind. Das Buch bietet nicht nur volkswirtschaftliches, sozialwissenschaftliches, völkerkundliches und volkskundiges, sondern ebenso psychologisches und physiologisches, wie literarisches und **vor allem musikalisches Interesse.**

Aus dem Inhalt: Die Arbeitsweise der Naturvölker. — Rhythmische Gestaltung der Arbeit. — Arbeitsgesänge. — Die verschiedenen Arten der Arbeitsgesänge: 1. Einzelarbeit und gesellige Arbeit. 2. Arbeiten im Wechseltakt. 3. Arbeiten im Gleichtakt. — Die Anwendung des Arbeitsgesanges zum Zusammenhalten größerer Menschenmassen. — Gesang mit anderen Arten der Körperbewegung. — Der Ursprung der Poesie und Musik. — Frauenarbeit und Frauendichtung. — Der Rhythmus als ökonomisches Entwicklungsprinzip.

„Büchers ‚Arbeit und Rhythmus' ist ein Buch, das mit jeder Auflage in seinen Absichten und seinem Gehalt gewachsen ist. . . . Auch der jetzt erschienenen vierten Auflage ist eine ausgiebige Durcharbeitung vorangegangen. Der Zauber, den der Stoff, wie Bücher im Vorwort erzählt, bei dieser Bearbeitung wieder auf ihn ausgeübt hat, wird auch den Leser des Buches gefangen nehmen. . . ." (Frankfurter Zeitung.)

E. A. Kielhauser, Die Stimmgabel, ihre Schwingungsgesetze und Anwendungen in der Physik. Mit 94 Figuren.

gr. 8. In Leinwand geb. . . . . M. 6.—

In dem für weitere Kreise berechneten Buche hat der Verfasser zunächst die Schwingungsform der Stimmgabel einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Daran reihen sich Ausführungen über die Obertöne von Stimmgabeln, über die Einrichtung und Wirkungsweise elektromagnetisch betriebener Gabeln u. a. m. Den zweiten Abschnitt des Buches bilden die Erörterungen der wichtigsten Methoden, die zur Bestimmung der Schwingungszahlen von Stimmgabeln herangezogen wurden, der dritte Abschnitt hat die Beziehungen zwischen Tonhöhe und Amplitude, zwischen Tonhöhe und elektromagnetischer Anregung usf. zum Gegenstande. Der abschließende vierte Abschnitt beschäftigt sich mit den wichtigsten Anwendungen der Stimmgabel wie zur Zeitmessung, zur Klangsynthese und zur Demonstration stehender Schwingungen nach Melde. Auch das historische Moment fand Berücksichtigung.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Jeder Band ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich. — Werke, die mehrere Bände umfassen, sind auch in einem Band gebunden vorrätig.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25

Verzeichnis der bisher erschienenen Bände innerhalb der Wissenschaften alphabetisch geordnet.

Aus Theologie u. Philosophie, Pädagogik u. Bildungswesen erschienen:

Amerikanisches Bildungswesen siehe Techn. Hochschulen, Universitäten, Volksschule.

Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann (Bd. 345.)

Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. Von Dr. J. Unold. 3. Aufl. (Bd. 12.)

— siehe auch Ethik.

Bildungswesen, Das deutsche, in seiner geschichtlichen Entwicklung. Von weil. Prof. Dr. Fr. Paulsen. 3. Aufl. Von Prof. Dr. W. Münch. Mit Bildn. Paulsens. (Bd. 100.)

Buddhas Leben und Lehre. Von weil. Prof. Dr. R. Pischel. 2. Aufl. von Prof. Dr. H. Lüders. Mit 1 Taf. (Bd. 109.)

Calvin, Johann. Von Pfarrer Dr. G. Sodeur. Mit Bildn. (Bd. 247.)

Christentum. Aus der Werdezeit des Chr. Studien und Charakteristiken. Von Prof. Dr. J. Geffcken. 2. Aufl. (Bd. 54.)

Christentum und Weltgeschichte. Von Prof. D. Dr. K. Sell. 2. Bde. (Bd. 297, 298.)

— siehe auch Jesus, Mystik im Christentum.

Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. Aus den literar. Zeugn. eines Jahrh. gesammelt. Von Turninspektor K. Möller. 2 Bde. Bd. II in Vorb. (Bd. 188, 189.)

Einführung in die Philosophie, Theologie siehe Philosophie, Theologie.

Entstehung der Welt und der Erde. Von Prof. Dr. B. Weinstein. 2. Aufl. (Bd. 223.)

Erziehung, Moderne, in Haus und Schule. Von J. Tews. 2. Aufl. (Bd. 159.)

— siehe auch Großstadtpädagogik und Schulkämpfe der Gegenwart.

Ethik. Prinzipien der E. Von E. Wentscher. (Bd. 397.)

— siehe auch Aufgaben und Ziele des Menschenlebens, sittliche Lebensanschauungen, Willensfreiheit.

Fortbildungsschulwesen, Das deutsche. Von Dir. Dr. F. Schilling. (Bd. 256.)

Fröbel, Friedrich. Leben und Wirken. Von A. v. Portugall. Mit 5 Taf. (Bd. 82.)

Großstadtpädagogik. Von J. Tews. (Bd. 327.)

— siehe auch Erziehung, Moderne, und Schulkämpfe der Gegenwart.

Heidentum siehe Mystik.

Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor Dr. O. Flügel. Mit Bildn. (Bd. 164.)

Hilfsschulwesen. Von Rektor Dr. B. Maennel. (Bd. 73.)

Hochschulen siehe Techn. Hochschulen und Universitäten.

Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Trömner. 2. Aufl. (Bd. 199.)

Jesuiten, Die. Eine histor. Skizze. Von Prof. D. H. Boehmer. 3. Aufl. (Bd. 49.)

Jesus und seine Zeitgenossen. Geschichtliches und Erbauliches. Von Pastor C. Bonhoff. (Bd. 80.)

— **Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu.** Von Pfarrer D. Dr. P. Mehlhorn. 2. Aufl. (Bd. 137.)

— **Die Gleichnisse Jesu.** Zugl. Anleitung zu quellenmäßigem Verständnis der Evangelien. Von Prof. D. Dr. Weinel. 3. Aufl. (Bd. 46.)

Israelit. Religion. Die Grundzüge der israel. Religionsgeschichte. V. weil. Prof. Dr. Fr. Giesebrecht. 2. Aufl. (Bd. 52.)

Jugendfürsorge. Von Waisenhausdirektor Dr. J. Petersen. 2 Bde. (Bd. 161, 162.)

Kant, Immanuel. Darstellung und Würdigung. Von Prof. Dr. O. Külpe. 3. Aufl. Mit Bildn. (Bd. 146.)

Knabenhandarbeit, Die, in der heutigen Erziehung. Von Sem.-Dir. Dr. A. Papst. Mit 21 Abb. u. Titelbild. (Bd. 140.)

Lehrerbildung siehe Volksschule und Lehrerbildung der Ver. Staaten.

Luther im Lichte der neueren Forschung. Ein krit. Bericht. Von Prof. D. H. Boehmer. 3. Aufl. Mit 2 Bildn. (Bd. 113.)

Mädchenschule, Die höhere, in Deutschland. Von Oberlehrerin M. Martin. (Bd. 65.)

Mechanik des Geisteslebens. Von Prof. Dr. M. Verworn. 3. Aufl. Mit 18 Fig. (Bd. 200.)
— siehe auch Psychologie.
Mission, Die evangelische. Von Pastor S. Baudert. (Bd. 406.)
Mittelschule siehe Volks- u. Mittelschule.
Mystik im Heidentum und Christentum. Von Prof. Dr. Edv. Lehmann. (Bd. 217.)
Mythologie, Germanische. Von Prof. Dr. J. von Negelein. 2. Aufl. (Bd. 95.)
Pädagogik, Allgemeine. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. 4. Aufl. (Bd. 33.)
Pädagogik, Experimentelle, mit bes. Rücks. auf die Erzieh. durch die Tat. Von Dr. W. A. Lay. 2. Aufl. Mit 2 Abb. (Bd. 224.)
— siehe auch Erziehung, Großstadtpädagogik u. Psychologie des Kindes.
Palästina und seine Geschichte. Von Prof. Dr. H. Frh. v. Soden. 3. Aufl. Mit 2 Karten, 1 Plan u. 6 Ansichten. (Bd. 6.)
Palästina und seine Kultur in fünf Jahrtausenden. Von Dr. P. Thomsen. Mit 36 Abb. (Bd. 260.)
Paulus, Der Apostel, u. sein Werk. Von Prof. Dr. E. Vischer. (Bd. 309.)
Pestalozzi. Leben und Ideen. Von Prof. Dr. P. Natorp. 2. Aufl. Mit Bildn. u. Brieffaks. (Bd. 250.)
Philosophie, Die. Einführung in die Wissenschaft, ihr Wesen und ihre Probleme. Von Realschuldir. H. Richert. 2. Aufl. (Bd. 186.)
— **Einführung in die Philosophie.** Von Prof. Dr. R. Richter. 3. Aufl. von Dr. M. Brahn. (Bd. 155.)
— Führende Denker. Geschichtl. Einleitung in die Philosophie. Von Prof. Dr. J. Cohn. 2. Aufl. Mit 6 Bildn. (Bd. 176.)
— siehe auch Weltanschauung.
Philosophie der Gegenwart, Die, in Deutschland. Charakteristik ihrer Hauptrichtungen. Von Prof. Dr. O. Külpe. 5. Aufl. (Bd. 41.)
Psychologie siehe Seele des Menschen.
— siehe auch Mechanik des Geisteslebens.
Psychologie des Kindes. Von Prof. Dr. R. Gaupp. 3. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 213.)
— siehe auch Pädagogik.
Religion. Die Stellung der R. im Geistesleben. Von Lic. Dr. P. Kalweit. (Bd. 225.)
— **Religion und Naturwissenschaft** in Kampf und Frieden. Ein geschichtl. Rückblick. Von Dr. A. Pfannkuche. 2. Aufl. (Bd. 141.)
— **Die religiösen Strömungen der Gegenwart.** Von Superintend. D. A. H. Braasch. 2. Aufl. (Bd. 66.)
Rousseau. Von Prof. Dr. P. Hensel. 2. Aufl. Mit Bildn. (Bd. 180.)
Schopenhauer. Persönlichkeit, Lehre, Bedeutung. Von Realschuldir. H. Richert. 2. Aufl. Mit Bildn. (Bd. 81.)
Schule siehe Fortbildungsschulwesen, Hilfsschulwesen, Hochschule, Mädchenschule, Mittelschule, Volksschule und die folgenden Bände.
Schulhygiene. Von Prof. Dr. L. Burgerstein. 3. Aufl. Mit 33 Fig. (Bd. 96.)
Schulkämpfe der Gegenwart. Von J. Tews. 2. Aufl. (Bd. 111.)
— siehe auch Erziehung, Moderne, und Großstadtpädagogik.
Schulwesen, Geschichte des deutschen Sch. Von Oberrealschuldir. Dr. K. Knabe. (Bd. 85.)
Seele des Menschen, Die. Von Prof. Dr. F. Rehmke. 4. Aufl. (Bd. 36.)
— siehe auch Psychologie.
Sittliche Lebensanschauungen der Gegenwart. Von weil. Prof. Dr. O. Kirn. 2. Aufl. (Bd. 177.)
— siehe auch Ethik.
Spencer, Herbert. Von Dr. K. Schwarze. Mit Bildn. (Bd. 245.)
Student, Der Leipziger, von 1409 bis 1909. Von Dr. W. Bruchmüller. Mit 25 Abb. (Bd. 273.)
Technische Hochschulen in Nordamerika. Von Prof. S. Müller. Mit zahlr. Abb., Karte u. Lageplan. (Bd. 190.)
Testament, Neues. Der Text des N. T. nach seiner geschichtl. Entwicklung. Von Div.-Pfarrer A. Pott. Mit 8 Taf. (Bd. 134.)
— siehe auch Jesus.
Theologie, Einführung in die Theologie. Von Pastor M. Cornils. (Bd. 347.)
Über Universitäten und Universitätsstudium. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. (Bd. 411.)
Universität, Die amerikanische. Von PH. D. E. D. Perry. Mit 22 Abb. (Bd. 206.)
— siehe auch Student.
Unterrichtswesen, Das deutsche, der Gegenwart. Von Oberrealschuldir. Dr. K. Knabe. (Bd. 299.)
Volksbildungswesen, Das moderne. Bücher- und Lesehallen, Volkshochschulen und verwandte Bildungseinrichtungen in den wichtigsten Kulturländern seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Von Stadtbibliothekar Dr. G. Fritz. Mit 14 Abb. (Bd. 266.)
Volks- und Mittelschule, Die preußische. Entwicklung und Ziele. Von Geh. Reg.- u. Schulrat Dr. Sachse. (Bd. 432.)
Volksschule und Lehrerbildung der Vereinigten Staaten. Von Dir. Dr. F. Kuypers. Mit 48 Abb. u. Titelbild. (Bd. 150.)

Weltanschauung, Griechische. Von Privatdoz. Dr. M. Wundt. (Bd. 329.)
Weltanschauungen, Die, der großen Philosophen der Neuzeit. Von weil. Prof. Dr. L. Busse. 5. Aufl., herausg. von Prof. Dr. R. Falckenberg. (Bd. 56.)
— siehe auch Philosophie.

Willensfreiheit. Das Problem der W. Von Prof. Dr. G. F. Lipps. (Bd. 383.)
— siehe auch Ethik.
Zeichenkunst. Der Weg zur Z. Von Dr. E. Weber. Mit Abb. (Bd. 180.)

Weitere Bände sind in Vorbereitung

Aus Sprachkunde, Literaturgeschichte und Kunst erschienen:

Architektur siehe Baukunst und Renaissancearchitektur.
Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)
Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Dir. Prof. Dr. Th. Volbehr. 2. Aufl. Mit 44 Abb. (Bd. 68.)
Baukunde siehe Abtlg. Technik.
Baukunst. Deutsche B. im Mittelalter. Von Prof. Dr. A. Matthaei. 3. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 8.)
— **Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis z. Ausg. des 18. Jahrh.** Von Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 62 Abb. und 3 Tafeln. (Bd. 326.)
— **Deutsche Baukunst im 19. Jahrh.** Von Prof. Dr. A. Matthaei. Mit Abb. (Bd. 453.)
— **Kultur des Wohnhauses, Die.** Von Reg.-Baumeister a. D. G. Langen. Mit Abb. (Bd. 434.)
Beethoven siehe Haydn.
Björnson siehe Ibsen.
Dekorative Kunst des Altertums. Von Dr. Fr. Poulsen. Mit Abb. (Bd. 454.)
Drama, Das. Von Dr. V. Russe. Mit Abb. 2 Bde.
Bd. I: Von der Antike zum französ. Klassizismus. (Bd. 287.)
Bd. II: Von Versailles bis Weimar. (Bd. 288.)
— siehe auch Shakespeare, Lessing, Schiller und Theater.
Drama, Das deutsche, des 19. Jahrh. In s. Entwickl. dargest. von Prof. Dr. G. Witkowski. 4. Aufl. Mit Bildn. Hebbels. (Bd. 51.)
— siehe auch Hebbel, Hauptmann.
Dürer, Albrecht. Von Dr. R. Wustmann. Mit 33 Abb. (Bd. 97.)
Französische Roman, Der, und die Novelle. Von O. Flake. (Bd. 377.)
Frauendichtung, Geschichte der deutschen F. seit 1800. V. Dr. H. Spiero. (Bd. 300.)
Griechische Kunst. Die Blütezeit der g. K. im Spiegel der Reliefsarkophage. Eine Einführung in die griech. Plastik. Von Dr. H. Wachtler. Mit 8 Taf. u. 32 Abb. (Bd. 272.)
— siehe auch Dekorative Kunst.
Harmonium siehe Tasteninstrumente.
Hauptmann, Gerhart. Von Prof. Dr. E. Sulger-Gebing. Mit 1 Bildn. (Bd. 283.)
Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. C. Krebs. 2. Aufl. Mit 4 Bildn. (Bd. 92.)
Hebbel, Friedrich. Von Prof. Dr. C. Walzel. Mit 1 Bildn. (Bd. 408.)
Ibsen, Björnson und ihre Zeitgenossen. Von weil. Prof. Dr. W. Kahle. 2. Aufl. von Dr. Morgenstern. Mit 7 Bildn. (Bd. 193.)
Impressionismus. Die Maler des J. Von Prof. Dr. B. Lázár. Mit 32 Abb. u. 1 farb. Tafel. (Bd. 395.)
Klavier siehe Tasteninstrumente.
Kunst, Deutsche, im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrh. Von Prof. Dr. B. Haendcke. Mit 63 Abb. (Bd. 198.)
Kunst, Kirchliche, und Denkmalspflege. Vorträge. 2 Bde. Mit Abb. (Bd. 400/1.)
Kunst siehe auch Griechische, Ostasiatische Kunst.
Kunstpflege in Haus und Heimat. Von Superint. R. Bürkner. 2. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 77.)
Lessing. V. Dr. Th. Schremp. (Bd. 105.)
Lyrik. Geschichte der deutschen L. seit Claudius. Von Dr. H. Spiero. (Bd. 254.)
— siehe auch Minnesang und Volkslied.
Maler siehe Impressionismus.
Malerei. Die deutsche, im 19. Jahrh. Von Prof. Dr. R. Hamann. 2 Bände Text. 2 Bände Abbildungen. (Bd. 448. 449.)
Malerei, Niederländische, im 17. Jahrh. Von Dr. H. Jantzen. Mit zahlr. Abb.
— siehe auch Rembrandt. (Bd. 373.)
Michelangelo. Einführung in das Verständnis s. Werke. Von Prof. Dr. H. Hildebrandt. Mit 44 Abb. (Bd. 392.)
Minnesang. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 404.)
Mozart siehe Haydn.
Musik. Geschichte der Musik siehe Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner.
— **Die Grundlagen der Tonkunst.** Versuch e. genet. Darstellung der allgem. Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. (Bd. 178.)

Musikal. Kompositionsformen. Von E. G. Kallenberg. 2 Bde.
Bd. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. (Bd. 412.)
Bd. II: Kontrapunktik und Formenlehre. (Bd. 413.)

Musikal. Romantik. Die Blütezeit der m. R. in Deutschland. Von Dr. E. Istel. Mit Silhouette. (Bd. 239.)

Mythologie, Germanische. Von Prof. Dr. J. v. Negelein. (Bd. 95.)
— siehe auch Volkssage, Deutsche.

Novelle siehe Roman.

Orchester. Die Instrumente des Orch. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. Mit 60 Abb. (Bd. 384.)
— **Das moderne Orchester in seiner Entwicklung.** Von Prof. Dr. Fr. Volbach. Mit Partiturbeisp. u. 3 Taf. (Bd. 308.)

Orgel siehe Tasteninstrumente.

Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Von Dir. Prof. Dr. R. Graul. Mit 49 Abb. (Bd. 87.)

Personennamen, Die deutschen. Von Dir. A. Bähnisch. (Bd. 296.)

Plastik siehe Griechische Kunst.

Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. Mit 50 Abb. (Bd. 158.)

Renaissancearchitektur in Italien I. Von Dr. P. Frankl. Mit 12 Taf. u. 27 Textabb. (Bd. 381.)

Rhetorik. Von Dr. E. Geißler. I. Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 2. Aufl. (Bd. 455.)
— — II. Anweisungen zur Kunst der Rede. (Bd. 456.)
— siehe auch Sprechen.

Roman. Der französische Roman und die Novelle. Von O. Flake. (Bd. 377.)

Romantik, Deutsche. Von Prof. Dr. O. Walzel. 2. Aufl. (Bd. 232.)

Romantik siehe auch Musikal. Romantik.

Schiller. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. Mit Bildn. 2. Aufl. (Bd. 74.)

Shakespeare und seine Zeit. Von Prof. Dr. E. Sieper. Mit 3 Taf. u. 3 Textabb. 2. Aufl. (Bd. 185.)

Sprachbau. Die Haupttypen des menschlichen S. Von weil. Prof. Dr. F. N. Finck. (Bd. 268.)

Sprachstämme des Erdkreises. Von weil. Prof. Dr. F. N. Finck. (Bd. 267.)

Sprechen. Wie wir sprechen. Von Dr. E. Richter. (Bd. 354.)
— siehe auch Rhetorik.

Stile. Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde.
Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 57 Abb. (Bd. 317.)
Bd. II: Von der Renaissance b. z. Gegenwart. Mit 31 Abb. (Bd. 318.)

Tasteninstrumente. Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der T. Von Prof. Dr. O. Bie. (Bd. 325.)

Theater, Das. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griech. Altert. bis auf die Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaehde. 2. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 230.)

Tonkunst siehe Musik.

Volkslied, Das deutsche. Über Wesen und Werden deutschen Volksgesanges. Von Dr. F. W. Bruinier. 5. Aufl. (Bd. 7.)

Volkssage, Die deutsche. Von Dr. O. Böckel. (Bd. 262.)
— siehe auch Mythologie, German.

Wagner. Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Istel. Mit Bildn. (Bd. 330.)
— siehe auch Musikal. Romantik.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Aus Kultur, Geschichte u. Geographie, Recht u. Wirtschaft erschienen:

Alpen, Die. Von H. Reishauer. Mit 26 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 276.)

Altertum, Das, im Leben der Gegenwart. Von Prof. Dr. P. Cauer. (Bd. 356.)

Amerika. Geschichte der Vereinigten Staaten von A. Von Prof. Dr. E. Daenell. (Bd. 147.)
— **Aus dem amerikan. Wirtschaftsleben.** Von Prof. J. L. Laughlin. Mit 9 graph. Darstellungen. (Bd. 127.)
— siehe ferner Lehrerbildung, Volksschule, Techn. Hochschulen, Universitäten Amerikas in Abtlg. Bildungswesen.

Amerikaner, Die. Von N. M. Butler. Deutsch von Prof. Dr. W. Paszkowski. (Bd. 319.)

Angestellte siehe Kaufmännische A.

Antike Wirtschaftsgeschichte. Von Dr. O. Neurath. (Bd. 258.)

Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. Von Prof. O. v. Zwiedineck-Südenhorst. 2. Aufl. (Bd. 78.)
— siehe auch soziale Bewegung.

Australien und Neuseeland. Land, Leute und Wirtschaft. Von Prof. Dr. R. Schachner. (Bd. 366.)

Bauernhaus. Kulturgeschichte des deutschen B. Von Reg.-Baumeister Chr. Rauck. 2. Aufl. Mit 70 Abb. (Bd. 121.)

Bauernstand. Geschichte des deutschen B. Von Prof. Dr. H. Gerdes. Mit 21 Abb. (Bd. 320.)

Bevölkerungslehre. Von Prof. Dr. M. Haushofer. (Bd. 50.)

Buch. Wie ein Buch entsteht. Von Prof. A. W. Unger. 3. Aufl. Mit 7 Taf. u. 26 Abb. (Bd. 175.)

— Das Buchgewerbe und die Kultur. 6 Vorträge, gehalten i. A. des Deutschen Buchgewerbevereins. Mit 1 Abb. (Bd. 182.)

— siehe auch Schrift- und Buchwesen.

Byzantinische Charakterköpfe. Von Privatdoz. Dr. K. Dieterich. Mit 2 Bildn. (Bd. 244.)

Charakterbilder aus deutscher Geschichte siehe Von Luther zu Bismarck.

Deutsch: Deutsches Bauernhaus s. Bauernhaus. — Deutscher Bauernstand s. Bauernstand. — Deutsches Dorf s. Dorf. — Deutsche Einheit s. Vom Bund zum Reich. — Deutsches Frauenleben s. Frauenleben. — Deutsche Geschichte s. Geschichte. — Deutscher Handel s. Handel. — Deutsches Haus s. Haus. — Deutsche Kolonien s. Kolonien. — Deutsche Landwirtschaft s. Landwirtschaft. — Deutsche Reichsversicherung s. Reichsversicherung. — Deutsche Schiffahrt s. Schiffahrt. — Deutsches Schulwesen s. Schulwesen. — Deutsche Städte s. Städte. — Deutsche Verfassung, Verfassungsrecht s. Verfassung, Verfassungsrecht. — Deutsche Volkssitte, Volksstämme, Volkstrachten s. Volkssitte usw. — Deutsches Weidwerk s. Weidwerk. — Deutsches Wirtschaftsleben s. Wirtschaftsleben. — Deutsches Zivilprozeßrecht s. Zivilprozeßrecht.

Deutschtum im Ausland. Das. Von Prof. Dr. R. Hoeniger. (Bd. 402.)

Dorf. Das deutsche. Von R. Mielke. 2. Aufl. Mit 51 Abb. (Bd. 192.)

Ehe und Eherecht. Von Prof. Dr. L. Wahrmund. (Bd. 115.)

Eisenbahnwesen. Das. Von Eisenbahnbau- u. Betriebsinsp. a. D. Biedermann. 2. Aufl. Mit Abbildgn. (Bd. 144.)

— siehe auch Verkehrsentwicklung in Deutschland 1800/1900.

Englands Weltmacht in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Tage. Von Prof. Dr. W. Langenbeck. 2. Aufl. Mit 19 Bildn. (Bd. 174.)

Entdeckungen. Das Zeitalter der. Von Prof. Dr. S. Günther. 3. Aufl. Mit 1 Weltkarte. (Bd. 26.)

Erbrecht. Testamentserrichtung und E. Von Prof. Dr. F. Leonhard. (Bd. 429.)

Familienforschung. Von Dr. E. Devrient. (Bd. 350.)

Finanzwissenschaft. Von Prof. Dr. S. v. Altmann. (Bd. 306.)

Frauenarbeit. Ein Problem des Kapitalismus. Von Prof. Dr. R. Wilbrandt. (Bd. 106.)

Frauenbewegung. Die moderne. Ein geschichtlicher Überblick. Von Dr. K. Schirmacher. 2. Aufl. (Bd. 67.)

Friedensbewegung. Die moderne [illegible] Fried. (Bd. 157.)

Friedrich der Große. [illegible] Prof. Dr. Th. Vitterauf. 2. Aufl. Mit 2 Bildnissen. (Bd. 246.)

Gartenkunst. Geschichte d. G. Von Reg.-Baumeister Chr. Rand. Mit 41 Abb. (Bd. 274.)

— siehe auch Abt. Naturwissensch. (Blumen u. Pflanzen.)

Gartenstadtbewegung. Die. Von Generalsekr. H. Kampffmeyer. Mit 45 Abb. 2. Aufl. (Bd. 239.)

Geld, Das, und sein Gebrauch. Von G. Maier. (Bd. 398.)

— siehe auch Münze.

Germanische Kultur in der Urzeit. Von Prof. Dr. G. Steinhausen. 2. Aufl. Mit 13 Abb. (Bd. 75.)

Geschichte, Deutsche siehe Von Luther zu Bismarck, Freiheitskriege, Große Revolution u. Revolution, Revolution (1848), Reaktion u. neue Ära, Vom Bund zum Reich, Moltke.

Gewerblicher Rechtsschutz in Deutschland. Von Patentanw. B. Tolksdorf. (Bd. 138.)

Griechische Städte. Kulturbilder aus gr. St. Von Oberlehrer Dr. O. Kiefferdt. 2. Aufl. Mit 23 Abb. u. 2 Tafeln. (Bd. 131.)

Handel. Geschichte des Welthandels. Von Prof. Dr. M. G. Schmidt. 2. Aufl. (Bd. 118.)

— Geschichte des deutschen Handels. Von Prof. Dr. W. Langenbeck. (Bd. 237.)

Handwerk. Das deutsche, in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Dr. G. Otte. 4. Aufl. Mit 27 Abb. (Bd. 14.)

Haus, Das deutsche, und sein Hausrat. Von Prof. Dr. R. Meringer. Mit 106 Abb. (Bd. 116.)

Holland siehe Städtebilder, Historische.

Hotelwesen. Von E. Tamm-Erlenau. Mit 20 Abb. (Bd. 311.)

Japaner. Die, in der Weltwirtschaft. Von Prof. Dr. Rathgen. 2. Aufl. (Bd. 72.)

Jesuiten. Die. Eine histor. Skizze. Von Prof. Dr. H. Boehmer. 3. Aufl. (Bd. 29.)

Internationale Leben. Das, der Gegenwart. Von A. H. Fried. Mit 1 Tafel. (Bd. 226.)

Jurisprudenz im häuslichen Leben. Für Familie und Hausstand dargestellt. Von Rechtsanw. P. Bienengräber [illegible]. (Bd. 219. 220.)

Kaufmann. Das Recht des K. Von Rechtsanwalt Dr. M. Strauß. (Bd. 409.)

Kaufmännische Angestellte. Das Recht der k. A. Von Rechtsanw. Dr. M. Strauß. (Bd. 361.)

Kolonien, Die deutschen. (Land und Leute.) Von Dr. A. Heilborn. 3. Aufl. Mit 26 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 98.)
— Unsere Schutzgebiete nach ihren wirtschaftl. Verhältnissen. Im Lichte der Erdkunde dargestellt. Von Dr. Chr. G. Barth. (Bd. 290.)
Kolonisation, Innere. Von A. Brenning. (Bd. 261.)
Konsumgenossenschaft, Die. Von Prof. Dr. F. Staudinger. (Bd. 222.)
Krieg, Der, im Zeitalter des Verkehrs und der Technik. Von Hauptmann A. Meyer. Mit 3 Abb. (Bd. 271.)
— Vom Kriegswesen im 19. Jahrhundert. Von Major O. v. Sothen. Mit 9 Übersichtskarten. (Bd. 59.)
— siehe auch Seekrieg.
Landwirtschaft, Die deutsche. Von Dr. W. Claaßen. Mit 15 Abb. und 1 Karte. (Bd. 215.)
Miete, Die, nach dem BGB. Ein Handbüchlein für Juristen, Mieter und Vermieter. Von Rechtsanw. Dr. M. Strauß. (Bd. 194.)
Mittelalterliche Kulturideale. Von Prof. Dr. V. Vedel. 2 Bde.
Bd. I: Heldenleben. (Bd. 292.)
Bd. II: Ritterromantik. (Bd. 293.)
Mittelstandsbewegung, Die moderne. Von Dr. L. Müffelmann. (Bd. 417.)
Moltke. Von Kaiserl. Ottoman. Major im Generalstab F. C. Endres. Mit Bildn. (Bd. 415.)
Münze, Die, als historisches Denkmal sowie ihre Bedeutung im Rechts- und Wirtschaftsleben. Von Prof. Dr. A. Luschin v. Ebengreuth. Mit 53 Abb. (Bd. 91.)
— siehe auch Geld.
Napoleon I. Von Prof. Dr. Th. Bitterauf. 2. Aufl. Mit Bildn. (Bd. 195.)
Organisation, Die wirtschaftliche. Von Privatdozent Dr. E. Lederer. (Bd. 428.)
Orient, Der. Eine Länderkunde. Von E. Banse. 3 Bde.
Bd. I: Die Atlasländer. Marokko, Algerien, Tunesien. Mit 15 Abb., 10 Kartenskizzen, 3 Diagrammen u. 1 Tafel. (Bd. 277.)
Bd. II: Der arabische Orient. Mit 29 Abb. und 7 Diagrammen. (Bd. 278.)
Bd. III: Der arische Orient. Mit 34 Abb., 3 Kartenskizzen und 2 Diagrammen. (Bd. 279.)
Österreich. Geschichte der auswärtigen Politik Österreichs im 19. Jahrhundert. Von R. Charmatz. (Bd. 374.)
Österreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907. Von R. Charmatz. 2 Bände. 2. Aufl.
Bd. I: Die Vorherrschaft der Deutschen. (Bd. 242.)
Bd. II: Der Kampf d. Nationen. (Bd. 243.)
Ostmark, Die. Eine Einführung in die Probleme ihrer Wirtschaftsgeschichte. Von Prof. Dr. W. Mitscherlich. (Bd. 351.)
Ostseegebiet. Von Privatdozent Dr. G. Braun. (Bd. 367.)
Palästina und seine Geschichte. Von Prof. Dr. H. Freiherr von Soden. 3. Aufl. Mit 2 Karten, 1 Plan und 6 Ansichten. (Bd. 6.)
Palästina und seine Kultur in fünf Jahrtausenden. Von Gymnasialoberlehrer Dr. P. Thomsen. Mit 36 Abb. (Bd. 260.)
Polarforschung. Geschichte der Entdeckungsreisen zum Nord- und Südpol von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. K. Hassert. 2. Aufl. Mit 6 Karten. (Bd. 38.)
Politische Geographie. Von Dr. E. Schöne. (Bd. 353.)
Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrhundert. Von Prof. Dr. K. Th. v. Heigel. 2. Aufl. (Bd. 129.)
Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 2. Aufl. Mit 62 Abb. (Bd. 114.)
Postwesen, Das, Entwicklung und Bedeutg. Von Postrat J. Bruns. (Bd. 165.)
Primitive, Die geistige Kultur der P. Von Prof. Dr. K. Th. Preuß. (Bd. 452.)
Reaktion und neue Ära. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der Gegenwart. Von Prof. Dr. R. Schwemer. 2. Aufl. (Bd. 101.)
Recht siehe Eherecht, Erbrecht, Gewerbl. Rechtsschutz, Jurisprudenz, Kaufmann, Kaufmänn. Angestellte, Urheberrecht, Verbrechen, Verfassungsrecht, Wahlrecht, Zivilprozeßrecht.
Rechtsprobleme, Moderne. Von Prof. Dr. J. Kohler. 3. Aufl. (Bd. 128.)
Reichsversicherung, Die. Die Kranken-, Invaliden-, Hinterbliebenen-, Unfall- und Angestelltenversicherung nach der Reichsversicherungsordnung u. dem Versicherungsgesetz für Angestellte. Von Landesversicherungsassessor H. Seelmann. (Bd. 380.)
Restauration und Revolution. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. R. Schwemer. 3. Aufl. (Bd. 37.)
Revolution. Geschichte der Französischen R. Von Prof. Dr. Th. Bitterauf. (Bd. 346.)
— 1848. Sechs Vorträge. Von Prof. Dr. O. Weber. 2. Aufl. (Bd. 53.)
Rom. Das alte Rom. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. O. Richter. Mit Bilderanhang u. 4 Plänen. (Bd. 386.)
— Soziale Kämpfe im alten Rom. Von Privatdoz. Dr. L. Bloch. 3. Aufl. (Bd. 22.)
— Roms Kampf um die Weltherrschaft. Von Prof. Dr. Kromayer. (Bd. 368.)

Schiffahrt, Deutsche, und Schiffahrtspolitik der Gegenwart. Von Prof. Dr. K. Thieß. (Bd 162.)

Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Prof. Dr. O. Weise. 3. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 4.)

— siehe auch Buch.

Schulwesen, Geschichte des deutschen Schulwesens. Von Oberrealschuldir. Dr. K. Knabe. (Bd. 85.)

Seekrieg. Eine geschichtl. Entwicklung vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart. Von K. Freiherrn v. Maltzahn, Vizeadmiral a. D. (Bd. 99.)

— **Das Kriegsschiff.** Von Geh. Marinebaurat Krieger. Mit 60 Abb. (Bd. 389.)

— siehe Krieg.

Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von G. Maier. 4. Aufl. (Bd 2.)

— siehe auch Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung.

Soziale Kämpfe im alten Rom siehe Rom.

Sozialismus. Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrh. Von Privatdoz. Dr. Fr. Muckle. 2 Bde.
Band I: Der rationale Sozialismus. (Bd. 269.)
Band II: Proudhon und der entwicklungsgeschichtliche Sozialismus. (Bd 270.)

Städte, Die. Geographisch betrachtet. Von Prof. Dr. K. Hassert. Mit 21 Abb. (Bd. 163.)

— **Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter.** Von Prof. Dr. B. Heil. 3. Aufl. Mit zahlr. Abb. u. 1 Doppeltafel. (Bd 43.)

— **Historische Städtebilder aus Holland und Niederdeutschland.** Von Reg.-Baumeister a. D. A. Erbe. Mit 59 Abb. (Bd. 117.)

— siehe auch Griechische Städte, ferner Pompeji, Rom.

Statistik. Von Prof. Dr. E. Schott. (Bd 442.)

Strafe und Verbrechen. Von Dr. P. Pollitz. (Bd 328.)

Student, Der Leipziger, von 1409 bis 1909. Von Dr. W. Bruchmüller. Mit 25 Abb. (Bd 275.)

Telegraphie, Die, in ihrer Entwicklung und Bedeutung. Von Postrat J. Brand. Mit 4 Fig. (Bd 188.)

Testamenterrichtung und Erbrecht. Von Prof. Dr. F. Leonhard. (Bd 429.)

Theater, Das. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griech. Altertum bis auf die Gegenw. Von Dr. Chr. Gaehde. 2. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 230.)

über Universitäten u. Universitätsstudium. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. (Bd. 411.)

— siehe auch Student, Der Leipziger.

Urheberrecht. Das Recht an Schrift- und Kunstwerken. Von Rechtsanwalt Dr. F. Mothes. (Bd. 425.)

Verbrechen, Strafe und V. Von Dr. P. Pollitz. (Bd. 323.)

Verbrechen und Aberglaube. Skizzen aus der volkskundlichen Kriminalistik. Von Dr. A. Hellwig. (Bd. 212.)

Verbrecher. Die Psychologie des V. Von Dr. P. Pollitz. Mit 5 Diagrammen. (Bd. 248.)

Verfassung, Grundzüge der V. des Deutschen Reiches. Von Prof. Dr. E. Loening. 4. Aufl. (Bd. 34.)

Verfassungsrecht, Deutsches, in geschichtlicher Entwicklung. Von Prof. Dr. O. Hubrich. 2. Aufl. (Bd. 80.)

Verkehrsentwicklung in Deutschland 1800 bis 1900 (fortgeführt bis zur Gegenwart). Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft. Von Prof. Dr. W. Lotz. 3. Aufl. (Bd. 15.)

— siehe auch Eisenbahnwesen.

Versicherungswesen. Grundzüge des V. Von Prof. Dr. A. Manes. 2. Aufl. (Bd. 105.)

— siehe auch Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung und Reichsversicherung.

Volksfeste und Volksfeiern, Deutsche. Von H. S. Rehm. Mit 11 Abb. (Bd 214.)

Volksstämme. Die deutschen, und Volksschaften. Von Prof. Dr. O. Weise. 4. Aufl. Mit 20 Abb. (Bd 16.)

Volkstrachten, Deutsche. Von Pfarrer G. Spieß. (Bd. 342.)

— siehe auch Deutsche Volksfeste usw.

Vom Bund zum Reich. Neue Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. R. Schwemer. 2. Aufl. (Bd. 102.)

Von Luther zu Bismarck. 12 Charakterbilder aus deutscher Geschichte. Von Prof. Dr. O. Brandt. 2. Aufl. (Bd. 124.)

Wahlrecht, Das. Von Reg.-Rat Dr. C. Doenges. (Bd 248.)

Waidwerk, Das deutsche. Von M. Frhr. v. Nordenflycht. (Bd 446.)

Welthandel siehe Handel.

Wirtschaftliche Erdkunde. Von weil. Prof. Dr. Chr. Gruber. 2. Aufl. Bearb. von Prof. Dr. K. Dove. (Bd 122.)

Wirtschaftsleben, Deutsches. Auf geographischer Grundlage geschildert. Von weil. Prof. Dr. Chr. Gruber. 3. Aufl. Neubearb. von Dr. H. Reinlein. (Bd. 42.)

— **Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens** im letzten Jahrhundert. Von Prof. Dr. L. Pohle. 3. Aufl. (Bd. 57.)

— **Deutschlands Stellung in der Weltwirtschaft.** Von Prof. Dr. P. Arndt. 2. Aufl. (Bd. 179.)

Wirtschaftliche Organisation, Die. Von Privatdozent Dr. E. Lederer. (Bd. 428.)

Wirtschaftsgeschichte siehe Antike Wirtschaftsgeschichte.

Zeitungswesen. Von Dr. H. Diez. (Bd. 328.)

Zivilprozeßrecht. Das deutsche. Von Rechtsanwalt Dr. M. Strauß. (Bd. 315.)

Wichtige Gebiete der Volkswirtschaft sind auch in der Abteilung Naturwissenschaft und Technik behandelt unter den Stichwörtern: **Automobil, Bierbrauerei, Bilder aus der chem. Technik, Eisenbahnwesen, Eisenhüttenwesen, Elektr. Kraftübertragung, Gartenstadtbewegung, Ingenieurtechnik, Kaffee, Kakao, Kinematographie, Kohlen, Landwirtschaftl. Maschinen, Metalle, Patente, Salz, Schmucksteine, Spinnerei, Straßenbahnen, Tabak, Tee, Wald, Wasserkraftmaschinen, Weinbau.**

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Aus Mathematik, Naturwissenschaften, Medizin u. Technik erschienen:

Aberglaube, Der, in der Medizin und seine Gefahr für Gesundheit und Leben. Von Prof. Dr. D. v. Hansemann. 2. Aufl. (Bd. 83.)

Abstammungs- und Vererbungslehre, Experimentelle. Von Dr. H. Lehmann. Mit 26 Abb. (Bd. 379.)

Abstammungslehre und Darwinismus. Von Prof. Dr. R. Hesse. 4. Aufl. Mit 37 Fig. (Bd. 39.)

Agrikulturchemie. Von Dr. P. Krische. Mit 21 Abb. (Bd. 314.)

Algebra siehe Arithmetik.

Alkoholismus, Der. Von Dr. G. B. Gruber. Mit 7 Abb. (Bd. 103.)

Ameisen, Die. Von Dr. Fr. Knauer. Mit 61 Fig. (Bd. 94.)

Anatomie des Menschen, Die. Von Prof. Dr. K. v. Bardeleben. 6 Bde. 2. Aufl.
I. Teil: Zellen- und Gewebelehre. Entwicklungsgeschichte der Körper als Ganzes. Mit 70 Abb. (Bd. 418.)
II. Teil: Das Skelett. Mit 53 Abb. (Bd. 419.)
III. Teil: Das Muskel- und Gefäßsystem. Mit 68 Abb. (Bd. 420.)
IV. Teil: Die Eingeweide (Darm-, Atmungs-, Harn- und Geschlechtsorgane). Mit 39 Abb. (Bd. 421.)
V. Teil: Nervensystem und Sinnesorgane. Mit Abb. (Bd. 422.)
VI. Teil: Statik und Mechanik des menschlichen Körpers. Mit 20 Abb. (Bd. 423.)

Aquarium, Das. Von E. W. Schmidt. Mit 15 Fig. (Bd. 335.)

Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht. Von Prof. Dr. P. Crantz. 2 Bde.
I. Teil: Die Rechnungsarten. Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Gleichungen zweiten Grades. 2. Aufl. Mit 9 Fig. (Bd. 120.)
II. Teil: Gleichungen. Arithmetische und geometrische Reihen. Zinseszins- und Rentenrechnung. Komplexe Zahlen. Binomischer Lehrsatz. 3. Aufl. Mit 23 Fig. (Bd. 205.)

Arzneimittel und Genußmittel. Von Prof. Dr. O. Schmiedeberg. (Bd. 363.)

Arzt, Der. Seine Stellung und Aufgaben im Kulturleben der Gegenw. Ein Leitfaden der soz. Medizin. Von Dr. med. M. Fürst. (Bd. 265.)

Astronomie. Probleme der modernen Astr. Von Prof. Dr. S. Oppenheim. Mit 11 Fig. (Bd. 355.)

— **Astronomie in ihrer Bedeutung für das praktische Leben.** Von Prof. Dr. A. Marcuse. Mit 26 Abb. (Bd. 378.)

— siehe auch Weltall, Weltbild, Sonne, Mond, Planeten.

Atome, Moleküle — Atome — Weltäther. Von Prof. Dr. G. Mie. 3. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 58.)

Auge des Menschen, Das, und seine Gesundheitspflege. Von Prof. Dr. G. Abelsdorff. Mit 15 Abb. (Bd. 149.)

Auge, Das, und die Brille. Von Dr. M. v. Rohr. Mit 84 Abb. und 1 Lichtdrucktafel. (Bd. 372.)

Automobil, Das. Eine Einführung in Bau und Betrieb des modernen Kraftwagens. Von Ingenieur K. Blau. 2. Aufl. Mit 86 Abb. u. 1 Titelbild. (Bd. 166.)

Bakterien, Die, im Kreislauf der Stoffe in der Natur und im Haushalt des Menschen. Von Prof. Dr. E. Gutzeit. Mit 16 Abb. (Bd. 248.)

— **Die krankheiterregenden Bakterien.** Von Privatdozent Dr. M. Lochlein. Mit 33 Abb. (Bd. 307.)

Bau und Tätigkeit des menschlichen Körpers. Von Prof. Dr. H. Sachs. 4 Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 52.)

Baukunde. Das Wohnhaus. Von Reg.-Baumeister a. D. G. Langen. 2 Bde. Mit Abb.
Bd. I: Sein technischer Aufbau. (Bd. 444.)
Bd. II: Seine Anlage und Ausgestaltung. (Bd. 445.)

— **Eisenbetonbau, Der.** Von Dipl.-Ing. C. Haimovici. 81 Abb. (Bd. 275.)

Baukunst siehe Abtlg. Kunst.

Befruchtungsvorgang, Der, sein Wesen und seine Bedeutung. Von Dr. E. Teichmann. 2. Aufl. Mit 7 Abb. und 4 Doppeltafeln. (Bd. 70.)

Beleuchtungsarten, Die, der Gegenwart. Von Dr. H. Lux. Mit Abb. (Bd. 108.)

Bierbrauerei. Von Dr. A. Bau. Mit 47 Abb. (Bd. 333.)

Biochemie. Einführung in die. Von Prof. Dr. W. Loeb. (Bd. 352.)

Biologie, Experimentelle. Von Dr. E. Theiling. Mit Abb. 2 Bde.
Bd. I: Experimentelle Zellforschung. (Bd. 336.)
Band II: Regeneration, Transplantation und verwandte Gebiete. (Bd. 337.)

Biologie siehe auch Abstammungslehre, Befruchtungsvorgang, Erscheinungen des Lebens, Lebewesen, Organismen, Mensch und Tier.

Blumen. Unsere Bl. und Pflanzen im Garten. Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 69 Abb. (Bd. 360.)

— **Unsere Bl. und Pflanzen im Zimmer.** Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 65 Abb. (Bd. 359.)

Blut, Herz, Blutgefäße und Blut und ihre Erkrankungen. Von Prof. Dr. H. Rosin. Mit 18 Abb. (Bd. 312.)

Botanik siehe Kolonialbotanik, Blumen, Kulturpflanzen.

Brauerei. Die Bierbrauerei. Von Dr. A. Bau. Mit 47 Abb. (Bd. 333.)

Brille. Das Auge und die Br. Von Dr. M. v. Rohr. Mit 84 Abb. und 1 Lichtdrucktafel. (Bd. 372.)

Buch. Wie ein Buch entsteht. Von Prof. A. W. Unger. 3. Aufl. Mit 7 Tafeln und 26 Abb. (Bd. 175.)

— siehe auch Abt. Kultur (Buchgewerbe, Schrift- u. Buchwesen).

Chemie. Einführung in die chemische Wissenschaft. Von Prof. Dr. M. Bak. Mit 16 Figuren. (Bd. 264.)

— **Bilder aus der chemischen Technik.** Von Dr. A. Müller. Mit 24 Abb. (Bd. 191.)

Chemie in Küche und Haus. Von weil. Prof. Dr. C. Arnold. 2. Aufl. von Dr. F. Klein, Mag.-Departement. (Bd. 76.)

Chemie und Technologie der Sprengstoffe. Von Prof. Dr. M. Bielenberg. Mit 15 Fig. (Bd. 284.)

Chirurgie, Die, unserer Zeit. Von Prof. Dr. Helfer. Mit 52 Abb. (Bd. 429.)

Dampfkessel siehe Dampfmaschine, Feuerungsanlagen.

Dampfmaschine, Die. 2 Bde. I: Wirkungsweise des Dampfes in Kessel und Maschine. Von Geh. Bergrat Prof. W. Hoter. 2. Aufl. Mit 45 Abb. (Bd. 393.)
— II: Ihre Gestaltung und ihre Verwendung. Von Geh. Bergrat Prof. W. Hoter. Mit 95 Abb. u. 1 Taf. (Bd. 394.)

Darwinismus, Abstammungslehre und D. Von Prof. Dr. M. Hesse. 4. Aufl. Mit 37 Fig. (Bd. 39.)

Differential- u. Integralrechnung. Von Dr. M. Lindow. (Bd. 387.)

Drähte und Kabel, ihre Herstellung und Anwendung in der Elektrotechnik. Von Telegrapheninspektor H. Brix. Mit 43 Abb. (Bd. 285.)

Eisenbahnwesen, Das. Von Eisenbahnbau- und Betriebsinspektor a. D. E. Sieberg. 2. Aufl. M. zahlr. Abb. (Bd. 144.)
— siehe auch Klein- u. Straßenbahnen, Verkehrsentwicklung.

Eisenbetonbau. Von Dipl.-Ing. C. Haimovici. Mit 81 Abb. (Bd. 275.)

Eisenhüttenwesen. Von weil. Geh. Bergrat Prof. Dr. H. Wedding. 4. Aufl. von Bergassessor Dr. W. Wedding. Mit 16 Fig. (Bd. 20.)

Eiszeit, Die, und der vorgeschichtliche Mensch. Von Prof. Dr. G. Steinmann. Mit 24 Abb. (Bd. 302.)

Elektrische Kraftübertragung. Von Ing. P. Kahn. Mit Abb. (Bd. 424.)

Elektrochemie. Von Prof. Dr. R. Abegg. Mit 24 Abb. (Bd. 234.)

Elektrotechnik. Grundlagen der E. Von Dr. A. Roth. Mit 72 Abb. (Bd. 391.)
— siehe auch Drähte und Kabel, Telegraphie.

Energie. Die Lehre von der E. Von Dr. A. Stein. Mit 13 Fig. (Bd. 257.)

Ernährung und Volksnahrungsmittel. Von weil. Prof. Dr. J. Frenzel. 2. Aufl. Neu bearbeitet von Geh.-Rat Prof. Dr. N. Zuntz. Mit 7 Abb. und 2 Tafeln. (Bd. 19.)

Erscheinungen, Die des Lebens. Von Prof. Dr. H. Miehe. Mit 40 Fig. (Bd. 130.)

Farben siehe Licht.

Feuerungsanlagen, Industrielle, u. Dampfkessel. Von Ingenieur J. E. Mayer. Mit 88 Abb. (Bd. 348.)

Funkentelegraphie. Von Oberpostpraktikant H. Thurn. Mit 53 Illustr. 2. Aufl. (Bd. 167.)

Garten siehe Blumen, Pflanzen.

Gartenkunst. Geschichte der G. Von Reg.-Baumeister Chr. Rauch. Mit 41 Abb. (Bd. 274.)

Gartenstadtbewegung, Die. Von Generalsekretär H. Kampffmeyer. Mit 43 Abb. 2. Aufl. (Bd. 259.)

Gebiß, Das menschliche, seine Erkrankung und Pflege. Von Zahnarzt Fr. Jäger. Mit 24 Abb. (Bd. 229.)

Geisteskrankheiten. Von Anstaltsoberarzt Dr. G. Ilberg. (Bd. 151.)

Genußmittel siehe Kaffee, Tee, Kakao, Tabak, Arzneimittel u. Genußmittel.

Geologie, Aus der Vorzeit der Erde. Von Prof. Dr. Fr. Frech. 2. Aufl.

Bd. I: Vulkane einst und jetzt. Mit 80 Abb. (Bd. 207.)

Bd. II: Gebirgsbau und Erdbeben. Mit 57 Abb. (Bd. 208.)

Bd. III: Die Arbeit des fließenden Wassers. Mit 51 Abb. (Bd. 209.)

Bd. IV: Die Arbeit des Ozeans und die chemische Tätigkeit des Wassers im allgemeinen. Mit 1 Titelbild und 51 Abb. (Bd. 210.)

Bd. V: Kohlenbildung und Klima der Vorzeit. 49 Abb. u. 1 Titelbild. (Bd. 211.)

Bd. VI: Gletscher einst und jetzt. Mit 1 Titelbild und 65 Abb. (Bd. 61.)

Geschlechtskrankheiten, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Bekämpfung und Verhütung. Von Generalarzt Prof. Dr. W. Schumburg. 2. Aufl. Mit 4 Abb. und 1 Tafel. (Bd. 251.)

Gesundheitslehre. Acht Vorträge aus der G. Von weil. Prof. Dr. H. Buchner. 4. Aufl. besorgt von Prof. Dr. M. von Gruber. Mit 26 Abb. (Bd. 1.)

Gesundheitslehre für Frauen. Von Prof. Dr. Opitz. Mit Abb. (Bd. 171.)

Getreidegräser siehe Kulturpflanzen.

Graphische Darstellung, Die. Von Prof. Dr. F. Auerbach. (Bd. 437.)

Handfeuerwaffen, Die. Ihre Entwicklung und Technik. Von Hauptmann R. Weiß. Mit 69 Abb. (Bd. 364.)

Häuserbau siehe Baukunde, Heizung und Lüftung.

Haustiere. Die Stammesgeschichte unserer H. Von Prof. Dr. C. Keller. Mit 28 Fig. (Bd. 252.)

Hebezeuge. Das Heben fester, flüssiger und luftförmiger Körper. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. Mit 67 Abb. (Bd. 196.)

Hellwissenschaft, Die moderne. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. E. Biernacki. Deutsch von Dr. S. Ebel. (Bd. 25.)

Heizung und Lüftung. Von Ingenieur J. E. Mayer. Mit 40 Abb. (Bd. 241.)

Herz, Blutgefäße und Blut und ihre Erkrankungen. Von Prof. Dr. H. Rosin. Mit 18 Abb. (Bd. 312.)

Hüttenwesen siehe Eisenhüttenwesen.

Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Trömner. 2. Aufl. (Bd. 199.)

Infinitesimalrechnung. Einführung in die J. mit einer historischen Übersicht. Von Prof. Dr. G. Kowalewski. 2. Aufl. Mit 18 Fig. (Bd. 197.)

Ingenieurtechnik. Bilder aus der J. Von Baurat K. Merckel. Mit 43 Abb. (Bd. 60.)

— Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit. Von Geh. Regierungsrat M. Geitel. Mit Abb. (Bd. 28.)

Kabel. Drähte und K., ihre Anfertigung und Anwendung in der Elektrotechnik. Von Telegrapheninspektor H. Brick Mit 43 Abb. (Bd. 285.)

Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkotischen Getränke. Von Prof. Dr. A. Wieler. Mit 24 Abb. und 1 Karte. (Bd. 132.)

Kälte, Die, ihr Wesen, ihre Erzeugung und Verwertung. Von Dr. H. Alt. Mit 45 Abb. (Bd. 311.)

Kinematographie. Von Dr. H. Lehmann. Mit 69 Abb. (Bd. 358.)

Klein- und Straßenbahnen. Von Oberingenieur a. D. A. Liebmann. Mit 85 Abb. (Bd. 322.)

Kohlen, Unsere. Von Bergassessor P. Kukuk. Mit 60 Abb. (Bd. 396.)

Kolonialbotanik. Von Prof. Dr. F. Tobler. Mit 21 Abb. (Bd. 184.)

Korallen und andere gesteinbildende Tiere. Von Prof. Dr. W. May. Mit 45 Abb. (Bd. 321.)

Kraftanlagen siehe Feuerungsanlagen und Dampfkessel, Elektr. Kraftübertragung, Dampfmaschine, Wärmekraftmaschine.

Kraftmaschinen siehe Wärmekraftmaschine, Wasserkraftmaschine.

Kraftübertragung, Die elektrische. Von Ingenieur P. Köhn. Mit Abb. (Bd. 424.)

Krankenpflege. Von Chefarzt Dr. V. Leick. (Bd. 152.)

Kriegsschiff, Das. Von Geh. Marinebaurat Krieger. Mit 60 Abb. (Bd. 389.)

Küche siehe Chemie in Küche und Haus.

Kulturpflanzen. Unsere wichtigsten K. (Die Getreidegräser). Von Prof. Dr. K. Giesenhagen. 2. Aufl. Mit 38 Fig. (Bd. 10.)

Landwirtschaftliche Maschinenkunde. Von Prof. Dr. G. Fischer. Mit 62 Abb. (Bd. 316.)

Lebewesen. Die Beziehungen der L. zueinander. Von Prof. Dr. K. Kraepelin. Mit Abb.
— — I. Der Tiere zueinander. (Bd. 426.)
— — II. Der Pflanzen zueinander und zu den Tieren. (Bd. 427.)
— siehe Organismen. Biologie

Leibesübungen. Die, und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Prof. Dr. K. Zander. 3. Aufl. Mit 19 Abb. (Bd. 18.)

Licht, Das, und die Farben. Von Prof. Dr. L. Graetz. 3. Aufl. Mit 117 Abb. (Bd. 17.)

Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus dem Gebiete der Experimentalchemie. Von Prof. Dr. R. Blochmann. 4. Aufl. Mit 115 Abb. (Bd. 5.)

Luftfahrt, Die, ihre wissenschaftlichen Grundlagen und ihre technische Entwicklung. Von Dr. R. Nimführ. 3. Aufl. von Dr. Fr. Huth. Mit zahlr. Abb. (Bd. 300.)

Luftstickstoff, Der, und seine Verwertung. Von Prof. Dr. K. Kaiser. Mit 13 Abb. (Bd. 313.)

Lüftung, Heizung und L. Von Ingenieur J. E. Mayer. Mit 40 Abb. (Bd. 241.)

Maschinen siehe Heizungs-, Dampfmaschine, Wärmekraftmaschine, Wasserkraftmaschine und die vier Bände.

Maschinenelemente. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. Mit 184 Abb. (Bd. 301.)

Maschinenkunde siehe Landwirtschaftl. Maschinenkunde.

Maße und Messen. Von Dr. W. Block. Mit 34 Abb. (Bd. 345.)

Mathematik, Praktische. Von Dr. K. Neuendorff. I. Teil: Praktisches u. numerisches Rechnen. Mit 62 Fig. u. 1 Tafel. (Bd. 341.)

Mathematik, Naturwissenschaften und M. im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. (Bd. 370.)

Mathematische Spiele. Von Dr. W. Ahrens. 2. Aufl. Mit 70 Fig. (Bd. 170.)

Mechanik. Von Kais. Geh. Reg.-Rat A. v. Ihering. 2 Bde.
Bd. I: Die Mechanik der festen Körper. Mit 61 Abb. (Bd. 303.)
Bd. II: Die Mechanik der flüssigen Körper. Mit 34 Abb. (Bd. 304.)

Meeresforschung und Meeresleben. Von Dr. O. Janson. 3. Aufl. Mit 41 Fig. (Bd. 30.)

Mensch, Entwicklungsgeschichte des M. Von Dr. A. Heilborn. Mit Abb. (Bd. 388.)

Mensch der Urzeit, Der. Vier Vorlesungen aus der Entwicklungsgeschichte des Menschengeschlechtes. Von Dr. A. Heilborn. 2. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 62.)

Mensch, Der vorgeschichtliche. siehe Hoernes.

Mensch und Erde. Skizzen von den Beziehungen zwischen beiden. Von Prof. Dr. A. Kirchhoff. 3. Aufl. (Bd. 31.)

Mensch und Tier. Der Kampf zwischen Mensch und Tier. Von Prof. Dr. K. Escherich. 2. Aufl. Mit 31 Fig. (Bd. 18.)

Menschlicher Körper, Bau und Tätigkeit des menschl. K. Von Prof. Dr. H. Sachs. 3. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 32.)
— siehe auch Atmungs-, Blut, Herz, Nervensystem, Sinne, Verdauungs-

Metalle, Die. Von Prof. Dr. K. Scheid. 3. Aufl. Mit 16 Abb. (Bd. 29.)

Mikroskop, Das, seine Optik, Geschichte und Anwendung. Von Dr. Scheffer. 2. Aufl. Mit 66 Abb. (Bd. 35.)

Milch, Die, und ihre Produkte. Von Dr. K. Kelly. Mit 16 Abb. (Bd. 362.)

Molekule — Atome — Weltäther. Von Prof. Dr. G. Mie. 3. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 58.)

Mond, Der. Von Prof. Dr. J. Franz. Mit 31 Abb. (Bd. 20.)

Naturlehre. Die Grundbegriffe der modernen N. Von Prof. Dr. F. Auerbach. 2. Aufl. Mit 19 Fig. (Bd. 40.)

Naturgesetze, Künstliche Darstellung von N. Von Prof. Dr. [illegible] Mit Abb. (Bd. 457.)

Naturwissenschaften im Haushalt. Von Dr. J. Bongardt. 2 Bde.
I. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Gesundheit der Familie? Mit 31 Abb. (Bd. 125.)
II. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Nahrung? Mit 17 Abb. (Bd. 126.)

Naturwissenschaften und Mathematik im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. (Bd. 370.)

Naturwissenschaft und Religion. N. und R. in Kampf und Frieden. Ein geschichtlicher Rückblick. Von Dr. A. Pfannkuche. 2. Aufl. (Bd. 141.)

Naturwissenschaften und Technik. Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über Wirkungen der Naturerkenntnis auf Technik und das gesamte Kulturleben. Von Prof. Dr. W. Launhardt. 3. Aufl. Mit 16 Abb. (Bd. 23.)

Nautik. Von Dir. Dr. J. Mohn. Mit 65 Fig. (Bd. 255.)

Nerven. Vom Nervensystem, seinem Bau und seiner Bedeutung für Leib und Seele in gesunden und kranken Tagen. Von Prof. Dr. K. Zander. 2. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 48.)

Obstbau. Von Dr. E. Voges. Mit 13 Abb. (Bd. 107.)

Optik siehe Auge, Brille, Licht u. Farbe, Mikroskop, Spektralanalyse, Sternenhimmel, Strahlen.

Optischen Instrumente, Die. Von Dr. M. v. Rohr. 2. Aufl. Mit 84 Abb. (Bd. 88.)
Organismen. Die Welt der O. In Entwicklung und Zusammenhang dargestellt. Von Prof. Dr. K. Lampert. Mit 52 Abb. (Bd. 236.)
— siehe Lebewesen.
Patente und Patentrecht siehe Abtlg. Recht. (Gewerbl. Rechtsschutz).
Pflanzen. Das Werden und Vergehen der Pfl. Von Prof. Dr. P. Gisevius. Mit 24 Abb. (Bd. 173.)
— Vermehrung und Sexualität bei den Pflanzen. Von Prof. Dr. E. Küster. Mit 38 Abb. (Bd. 112.)
— Die fleischfressenden Pflanzen. Von Dr. A. Wagner. Mit 82 Abb. (Bd. 344.)
— Unsere Blumen und Pflanzen im Garten. Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 69 Abb. (Bd. 360.)
— Unsere Blumen und Pflanzen im Zimmer. Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 65 Abb. (Bd. 359.)
— siehe auch Lebewesen.
Pflanzen- und Tierstoffe, Natürliche und künstliche. Von Dr. B. Bavink. Mit 7 Fig. (Bd. 187.)
Pflanzenwelt des Mikroskops, Die. Von Bürgerschullehrer E. Neukauf. Mit 100 Abb. (Bd. 181.)
Photochemie. Von Prof. Dr. G. Kümmell. Mit 23 Abb. (Bd. 227.)
Photographie, Die, ihre wissenschaftlichen Grundlagen und ihre Anwendung. Von Dr. O. Prelinger. Mit Abb. (Bd. 414.)
Photographie, Die künstlerische. Von Dr. W. Warstat. Mit Bilderanhang (12 Tafeln). (Bd. 410.)
Physik. Werdegang der modernen Ph. Von Dr. H. Keller. Mit 13 Fig. (Bd. 343.)
— Einleitung in die Experimentalphysik. Von Prof. Dr. R. Börnstein. Mit 90 Abb. (Bd. 371.)
Physiker. Die großen Ph. und ihre Leistungen. Von Prof. Dr. F. A. Schulze. Mit 7 Abb. (Bd. 324.)
Pilze, Die. Von Dr. A. Eichinger. Mit 54 Abb. (Bd. 334.)
Planeten, Die. Von Prof. Dr. B. Peter. Mit 18 Fig. (Bd. 240.)
Planimetrie zum Selbstunterricht. Von Prof. Dr. P. Crantz. Mit 99 Fig. (Bd. 340.)
Radium und Radioaktivität. Von Dr. M. Centnerszwer. 33 Abb. (Bd. 405.)
Salzlagerstätten, Die. Von Dr. C. Riemann. (Bd. 407.)
Säugling, Der, seine Ernährung und seine Pflege. Von Dr. W. Kaupe. Mit 17 Abb. (Bd. 154.)
Schachspiel, Das, und seine strategischen Prinzipien. Von Dr. M. Lange. 2. Aufl. Mit den Bildnissen E. Laskers und P. Morphys, 1 Schachbrettafel u. 43 Darst. von Übungsbeispielen. (Bd. 281.)
Schiffbau siehe Kriegsschiff.
Schiffahrt siehe Nautik und Abt. Wirtschaft.
Schmucksteine, Die, und die Schmuckstein-Industrie. Von Dr. A. Eppler. Mit 64 Abb. (Bd. 376.)
Schulhygiene. Von Prof. Dr. L. Burgerstein. 3. Aufl. Mit 43 Fig. (Bd. 96.)
Sinne des Menschen, Die fünf. Von Prof. Dr. J. K. Kreibig. 2. Aufl. Mit 39 Abb. (Bd. 27.)
Spektroskopie. Von Dr. L. Grebe. Mit 62 Abb. (Bd. 284.)
Spinnerei. Von Dir. Prof. M. Lehmann. Mit 35 Abb. (Bd. 338.)
Sprengstoffe. Chemie und Technologie der Spr. Von Prof. Dr. R. Biedermann. Mit 15 Fig. (Bd. 286.)
Stereoskop, Das, und seine Anwendungen. Von Prof. Th. Hartwig. Mit 40 Abb. und 19 Tafeln. (Bd. 135.)
Sonne, Die. Von Dr. A. Kraufe. Mit 64 Abb. im Text u. auf 1 Buntdrucktafel. (Bd. 357.)
Stimme. Die menschliche St. und ihre Hygiene. Von Prof. Dr. P. H. Gerber. 2. Aufl. Mit 20 Abb. (Bd. 136.)
Strahlen, Sichtbare und unsichtbare. Von Prof. Dr. R. Börnstein und Prof. Dr. W. Marckwald. 2. Aufl. Mit 85 Abb. (Bd. 64.)
Straßenbahnen. Die Klein- und Straßenbahnen. Von Oberingenieur a. D. A. Liebmann. Mit 85 Abb. (Bd. 322.)
Suggestion. Hypnotismus und Suggestion. V. Dr. E. Trömner. 2. Aufl. (Bd. 199.)
Süßwasser-Plankton, Das. Von Prof. Dr. O. Zacharias. 2. Aufl. Mit 49 Abb. (Bd. 156.)
Tabak, Der, in Landwirtschaft, Handel und Industrie. Mit Abb. Von Jac. Wolf. (Bd. 416.)
Tee, Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkotischen Getränke. Von Prof. Dr. A. Winter. Mit 24 Abb. und 1 Karte. (Bd. 132.)
Telegraphen- und Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung. Von Telegraphen-inspektor H. Brick. Mit 58 Abb. (Bd. 235.)
— Die Funkentelegraphie. Von Oberpostpraktikant H. Thurn. Mit 53 Illustr. 2. Aufl. (Bd. 167.)
— siehe auch Drähte und Kabel.
Tiere der Vorzeit. Von Prof. Dr. O. Abel. Mit Abb. (Bd. 399.)

Tierkunde. Eine Einführung in die Zoologie. Von weil. Privatdozent Dr. K. Hennings. Mit 34 Abb. (Bd. 142.)

— **Lebensbedingungen und Verbreitung der Tiere.** Von Prof. Dr. O. Maas. Mit 11 Karten und Abb. (Bd. 139.)

— **Zwiegestalt der Geschlechter in der Tierwelt (Dimorphismus).** Von Dr. Fr. Knauer. Mit 37 Fig. (Bd. 148.)

— siehe auch Lebewesen.

Tierwelt des Mikroskops (die Urtiere). Von Prof. Dr. R. Goldschmidt. Mit 39 Abb. (Bd. 160.)

Tierzüchtung. Von Dr. G. Wilsdorf. Mit 30 Abb. auf 12 Tafeln. (Bd. 369.)

— **Die Fortpflanzung der Tiere.** Von Prof. Dr. R. Goldschmidt. Mit 77 Abb. (Bd. 253.)

Trigonometrie, Ebene, zum Selbstunterricht. Von Prof. Dr. P. Crantz. Mit 50 Fig. (Bd. 431.)

Tuberkulose, Die, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Von Generalarzt Prof. Dr. W. Schumburg. 2. Aufl. Mit 1 Tafel u. 8 Fig. (Bd. 47.)

Uhr, Die. Von Reg.-Bauführer a. D. H. Bock. Mit 47 Abb. (Bd. 216.)

Verbildungen, Körperliche, im Kindesalter und ihre Verhütung. Von Dr. M. David. Mit 26 Abb. (Bd. 321.)

Vererbung. Experimentelle Abstammungs- und Vererbungslehre. Von Dr. H. Lehmann. Mit 26 Abb. (Bd. 379.)

Vogelleben, Deutsches. Von Prof. Dr. A. Voigt. (Bd. 221.)

Vogelzug und Vogelschutz. Von Dr. W. R. Eckardt. Mit 6 Abb. (Bd. 218.)

Volksnahrungsmittel siehe Ernährung u. V.

Wald, Der deutsche. Von Prof. Dr. H. Hausrath. 2. Aufl. Mit 15 Abb. und 2 Karten. (Bd. 153.)

Wärme. Die Lehre von der W. Von Prof. Dr. R. Börnstein. Mit 33 Abb. (Bd. 172.)

— siehe auch Luft, Wasser, Licht, Wärme.

Wärmekraftmaschinen, Die neueren. 2 Bde. I: Einführung in die Theorie und den Bau der Maschinen für gasförmige und flüssige Brennstoffe. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 4. Aufl. Mit 33 Abb. (Bd. 21.)

— II: Gasmaschinen, Gas- und Dampfturbinen. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 3. Aufl. Mit 48 Abb. (Bd. 86)

— siehe auch Kraftanlagen.

Wasser, Das. Von Privatdozent Dr. C. Anselmino. Mit 44 Abb. (Bd. 291.)

— siehe auch Luft, Wasser, Licht, Wärme.

Wasserkraftmaschinen und die Ausnutzung der Wasserkräfte. Von Geh. Reg.-Rat A. v. Ihering. 2. Aufl. Mit 73 Abb. (Bd. 228.)

Weinbau und Weinbereitung. Von Dr. J. Schmitthenner. 34 Abb. (Bd. 332.)

Weltall, Der Bau des W. Von Prof. Dr. J. Scheiner. 4. Aufl. Mit 26 Fig. (Bd. 24.)

Weltäther siehe Moleküle.

Weltbild, Das astronomische W. im Wandel der Zeit. Von Prof. Dr. S. Oppenheim. 2. Aufl. Mit 24 Abb. (Bd. 110.)

Weltentstehung. Entstehung der Welt und der Erde nach Sage und Wissenschaft. Von Prof. Dr. B. Weinstein. 2. Aufl. (Bd. 223.)

Wetter, Gut und schlecht. Von Dr. R. Hennig. Mit 46 Abb. (Bd. 349.)

Wind und Wetter. Von Prof. Dr. W. Trabert. 2. Aufl. Mit 28 Figuren und 3 Tafeln. (Bd. 55.)

Wirbeltiere. Vergleichende Anatomie der Sinnesorgane der W. Von Prof. Dr. W. Lubosch. Mit 107 Abb. (Bd. 282.)

Wohnhaus siehe Baukunde.

Zahnheilkunde siehe Gebiß.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

DIE KULTUR DER GEGENWART

IHRE ENTWICKLUNG UND IHRE ZIELE

HERAUSGEGEBEN VON PROF. PAUL HINNEBERG

Eine systematisch aufgebaute, geschichtlich begründete Gesamtdarstellung unserer heutigen Kultur, welche die Fundamentalergebnisse der einzelnen Kulturgebiete nach ihrer Bedeutung für die gesamte Kultur der Gegenwart und für deren Weiterentwicklung in großen Zügen zur Darstellung bringt. Das Werk vereinigt eine Zahl erster Namen aus Wissenschaft und Praxis und bietet Darstellungen der einzelnen Gebiete jeweils aus der Feder des dazu Berufensten in gemeinverständlicher, künstlerisch gewählter Sprache auf knappstem Raume. Jeder Band ist inhaltlich vollständig in sich abgeschlossen und einzeln käuflich.

*) Jeder Band kostet in Leinw. geb. M. 2.—, in Halbfr. geb. M. 4.— mehr.

TEIL I u. II: Die geisteswissenschaftlichen Kulturgebiete.

Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart.

Geh.*) M. 18.—. [2. Aufl. 1912. Teil I, Abt. 1.]

Inhalt: Das Wesen der Kultur: W. Lexis. — Das moderne Bildungswesen: Fr. Paulsen †. — Die wichtigsten Bildungsmittel. A. Schulen und Hochschulen. Das Volksschulwesen: G. Schöppa. Das höhere Knabenschulwesen: A. Matthias. Das höhere Mädchenschulwesen: H. Gaudig. Das Fach- und Fortbildungsschulwesen: G. Kerschensteiner. Die geisteswissenschaftliche Hochschulausbildung: Fr. Paulsen †. Die mathematische, naturwissenschaftliche Hochschulausbildung: W. v. Dyck. B. Museen. Kunst- und Kunstgewerbemuseen: L. Pallat. Naturwissenschaftliche Museen: K. Kraepelin. Technische Museen: W. v. Dyck. C. Ausstellungen. Kunst- u. Kunstgewerbeausstellungen: J. Lessing †. Naturwissenschaftl.-techn. Ausstellungen: O. N. Witt. D. Die Musik: G. Göhler. E. Das Theater: P. Schlenther. F. Das Zeitungswesen: K. Bücher. G. Das Buch: R. Pietschmann. H. Die Bibliotheken: F. Milkau. — Organisation der Wissenschaft: H. Diels.

Die Religionen des Orients und die altgermanische Religion.

Geh.*) M. 8.—. [2. Aufl. 1913. Teil I, Abt. 3, I.]

Inhalt: Die Anfänge der Religion und die Religion der primitiven Völker: Edv. Lehmann. — Die ägyptische Religion: A. Erman. — Die asiatischen Religionen: Die babylonisch-assyrische Religion: C. Bezold. — Die indische Religion: H. Oldenberg. — Die iranische Religion: H. Oldenberg. — Die Religion des Islams: J. Goldziher. — Der Lamaismus: A. Grünwedel. — Die Religionen der Chinesen: J. J. M. de Groot. — Die Religionen der Japaner: a) Der Shintoismus: K. Florenz, b) Der Buddhismus: H. Haas. — Die orientalischen Religionen in ihrem Einfluß auf den Westen im Altertum: Fr. Cumont. — Altgermanische Religion: A. Heusler.

Geschichte der christl. Religion.

M. 18.—*). [2. A. 1909. T. I, 4, I.]

Inhalt: Die israelitisch-jüdische Religion: J. Wellhausen. — Die Religion Jesu und die Anfänge des Christentums bis zum Nicaenum (325): A. Jülicher. — Kirche und Staat bis zur Gründung der Staatskirche: A. Harnack. — Griechisch-orthodoxes Christentum und Kirche in Mittelalter und Neuzeit: N. Bonwetsch. — Christentum und Kirche Westeuropas im Mittelalter: K. Müller. — Katholisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: A. Ehrhard. — Protestantisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: E. Troeltsch.

Systemat. christl. Religion.

M. 6.60*). [2. A. 1909. Teil I, 4, II.]

Inhalt: Wesen der Religion u. der Religionswissenschaft: E. Troeltsch. — Christlich-katholische Dogmatik: J. Pohle. — Christlich-katholische Ethik: J. Mausbach. — Christlich-katholische praktische Theologie: C. Krieg. — Christlich-protestantische Dogmatik: W. Herrmann. — Christlich-protestantische Ethik: R. Seeberg. — Christlich-protestantische praktische Theologie: W. Faber. — Die Zukunftsaufgaben der Religion und der Religionswissenschaft: H. J. Holtzmann.

Allgemeine Geschichte der Philosophie.

Geh.*) M. 14.—. [2. Auflage 1913. Teil I, Abt. 5.]

Inhalt. Einleitung. Die Anfänge der Philosophie und die Philosophie der primitiven Völker: W. Wundt. I. Die indische Philosophie: H. Oldenberg. II. Die islamische und jüdische Philosophie: J. Goldziher. III. Die chinesische Philosophie: W. Grube. IV. Die japanische Philosophie: T. Inouye. V. Die europäische Philosophie des Altertums: H. v. Arnim. VI. Die patristische Philosophie: Cl. Bäumker. VII. Die europäische Philosophie des Mittelalters: Cl. Bäumker. VIII. Die neuere Philosophie: W. Windelband.

Systemat. Philosophie. Geh.*) M. 10.— [2. Aufl. 1908. T. I, 6.]

Inhalt. Allgemeines. Das Wesen der Philosophie: W. Dilthey. — Die einzelnen Teilgebiete. I. Logik und Erkenntnistheorie: A. Riehl. II. Metaphysik: W. Wundt. III. Naturphilosophie: W. Ostwald. IV. Psychologie: H. Ebbinghaus. V. Philosophie der Geschichte: R. Eucken. VI. Ethik: Fr. Paulsen. VII. Philologie: W. Münch. VIII. Ästhetik: Th. Lipps. — Die Zukunftsaufgaben der Philosophie: Fr. Paulsen.

Die oriental. Literaturen. Geh.*) M. 10.—. [1906. Teil I, Abt. 7.]

Inhalt. Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker: E. Schmidt. — Die ägyptische Literatur: A. Erman. — Die babylonisch-assyrische Literatur: C. Bezold. — Die israelitische Literatur: H. Gunkel. — Die [illegible] Literatur: Th. Nöldeke. — Die äthiop. Literatur: Th. Nöldeke. — Die arab. Literatur: M. J. de Goeje. — Die ind. Literatur: R. Pischel. — Die altpers. Literatur: K. Geldner. — Die mittelpers. Literatur: P. Horn. — Die neupers. Literatur: P. Horn. — Die [illegible] Literatur: P. Horn. — Die armenische Literatur: F. N. Finck. — Die [illegible] Literatur: F. N. Finck. — Die chines. Literatur: W. Grube. — Die japan. Literatur: K. Florenz.

Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. Geh.*) M. 12.—. [3. Auflage. 1912. Teil I, Abt. 8.]

Inhalt: I. Die griechische Literatur und Sprache: Die griech. Literatur des Altertums: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. — Die griech. Literatur des Mittelalters: K. Krumbacher. — Die griech. Sprache: J. Wackernagel. — II. Die lateinische Literatur und Sprache: Die römische Literatur des Altertums: Fr. Leo. — Die latein. Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter: E. Norden. — Die latein. Sprache: F. Skutsch.

Die osteuropäischen Literaturen u. die slawischen Sprachen. Geh.*) M. 10.—. [1908. Teil I, Abt. 9.]

Inhalt: Die slawischen Sprachen: V. v. Jagić. — Die slawischen Literaturen. I. Die russische Literatur: A. Wesselovsky. — II. Die poln. Literatur: A. Brückner. III. Die böhm. Literatur: J. Máchal. IV. Die südslaw. Literaturen: M. Murko. — Die neugriech. Literatur: A. Thumb. — Die finnisch-ugr. Literaturen. I. Die ungar. Literatur: F. Riedl. II. Die finn. Literatur: E. Setälä. III. Die estn. Literatur: G. Suits. — Die litauisch-lett. Literaturen. I. Die lit. Literatur: A. Bezzenberger. II. Die lett. Literatur: S. Walter.

Die romanischen Literaturen und Sprachen. Mit Einschluß des Keltischen. Geh.*) M. 12.—. [1908. Teil I, Abt. 11, I.]

Inhalt: I. Die kelt. Literaturen. 1. Sprache u. Literatur im allgemeinen: H. Zimmer. 2. Die einzelnen kelt. Literaturen. a) Die ir.-gäl. Literatur: K. Meyer. b) Die schott.-gäl. u. die Manx-Literatur. c) Die kymr. (walis.) Literatur. d) Die korn. u. die breton. Literatur: L. Ch. Stern. II. Die roman. Literaturen: H. Morf. III. Die roman. Sprachen: W. Meyer-Lübke.

Allgemeine Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte. I. Hälfte. Geh.*) M. 10.—. [1911. Teil II, Abt. 2, I.]

Inhalt: Einleitung. Die Anfänge der Verfassung und der Verwaltung und die Verfassung und Verwaltung der primitiven Völker: A. Vierkandt. A. Die orientalische Verfassung und Verwaltung: 1. des orientalischen Altertums: L. Wenger, 2. des Islams: M. Hartmann, 3. Chinas: O. Franke, 4. Japans: K. Rathgen. — B. Die europäische Verfassung und Verwaltung (1. Hälfte): 1. des europäischen Altertums: L. Wenger, 2. des Germanen und des Deutschen Reiches bis zum Jahre 1806: A. Luschin v. Ebengreuth.

Staat u. Gesellschaft d. Griechen u. Römer. M. 8.—*). [1910. II, 4, I.]

Inhalt: I. Staat und Gesellschaft der Griechen: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. — II. Staat und Gesellschaft der Römer: B. Niese.

Staat u. Gesellschaft d. neueren Zeit. M. 9.—*). [1908. Teil II, 5, I.]

Inhalt: I. Reformationszeitalter. a) Staatensystem und Machtverschiebungen. b) Der moderne Staat und die Reformation. c) Die gesellschaftlichen Wandlungen und die neue Geisteskultur: F. v. Bezold. — II. Zeitalter der Gegenreformation: E. Gothein. — III. Zur Höhezeit des Absolutismus. a) Tendenzen, Erfolge und Niederlagen des Absolutismus. b) Zustände der Gesellschaft. c) Abwandlungen des europäischen Staatensystems: R. Koser.

Allgem. Rechtsgeschichte. [1913. Teil II, Abt. 7, I. Unt. d. Presse.]

Inhalt: Die Anfänge des Rechts: J. Kohler. — Orientalisches Recht im Altertum: L. Wenger. — Europäisches Recht im Altertum: L. Wenger.

Systematische Rechtswissenschaft. Geh.*) ca. M. 14.—. [2. Auflage 1913. Unter der Presse. Teil II, Abt. 8.]

Inhalt: I. Wesen des Rechtes und der Rechtswissenschaft: R. Stammler. II. Die einzelnen Teilgebiete: A. Privatrecht. Bürgerliches Recht: R. Sohm. — Handels- und Wechselrecht: K. Gareis. — Internationales Privatrecht: L. v. Bar. B. Zivilprozeßrecht: L. v. Seuffert. C. Strafrecht u. Strafprozeßrecht: F. v. Liszt. D. Kirchenrecht: W. Kahl. E. Staatsrecht: P. Laband. F. Verwaltungsrecht. Justiz und Verwaltung: G. Anschütz — Polizei- und Kulturpflege: E. Bernatzik. G. Völkerrecht: F. von Martitz. III. Die Zukunftsaufgaben des Rechtes und der Rechtswissenschaft: R. Stammler.

Allgemeine Volkswirtschaftslehre. Von W. Lexis. Geh.*) M. 7.—, [2. Auflage. 1913. Teil II, Abt. 10, I.]

TEIL III: Die mathematischen, naturwissenschaftlichen und medizinischen Kulturgebiete.

Die Mathematik im Altertum und im Mittelalter: H. G. Zeuthen. Geh. M. 3.—. [1912. Abt. I. Lfrg. 1.]

Chemie einschl. Kristallographie u. Mineralogie. Bandredakt.: E. v. Meyer u. F. Rinne. Mit Abb. Geh.*) M. 18.—. [1913. Abt. III., 2.]

Inhalt: Entwickelung der Chemie von Robert Boyle bis Lavoisier [1660—1793]: E. v. Meyer. — Die Entwicklung der Chemie im 19. Jahrhundert durch Begründung und Ausbau der Atomtheorie: E. v. Meyer. — Anorganische Chemie: C. Engler und L. Wöhler. — Organische Chemie: O. Wallach. — Physikalische Chemie: R. Luther und W. Nernst. — Photochemie: R. Luther. — Elektrochemie: M. Le Blanc. — Beziehungen der Chemie zur Physiologie: A. Kossel. — Beziehungen der Chemie zum Ackerbau: † O. Kellner und R. Immendorf. — Wechselwirkungen zwischen der chemischen Technik: O. Witt. — Kristallographie und Mineralogie: Fr. Rinne.

Zellen- u. Gewebelehre, Morphologie u. Entwicklungsgesch. 1. Botan. Teil. Mit Abb. Geh.*) M. 10.—. [1913. Abt. IV., Bd. 2, I.]

2. Zoolog. Teil. Mit Abb. Geh.*) M. 16.—. [1913. Abt. IV., Bd. 2, II.]

Inhalt des botanischen Teils (Bandred. E. Strasburger): Pflanzl. Zellen- und Gewebelehre: E. Strasburger. — Morphologie und Entwicklungsgeschichte der Pflanzen: W. Benecke.
Inhalt des zoologischen Teils (Bandred. O. Hertwig): Die einzelligen Organismen: R. Hertwig. — Zellen und Gewebe des Tierkörpers: H. Poll. — Allgemeine und experimentelle Morphologie und Entwicklungslehre der Tiere: O. Hertwig. — Entwicklungsgeschichte und Morphologie der Wirbellosen: K. Heider. — Entwicklungsgeschichte der Wirbeltiere: F. Keibel. — Morphologie der Wirbeltiere: E. Gaupp.

Unter der Presse befinden sich:

Abt. I, Lfrg. 2: Die Beziehungen der Mathematik zur allgemeinen Kultur: A. Voß. — Mathematik und Philosophie: A. Voß. — Lfrg. 3: Die Verbreitung mathemat. Auffassungen und Kenntnisse: H. E. Timerding.
Abt. III, 1: **Physik.** Bandred.: E. Warburg.
Bd. 3: **Astronomie.** Bandred.: J. Hartmann.
Abt IV, Bd. 4: **Abstammungslehre, Systematik, Paläontologie, Biogeographie.** Bandredakt.: R. v. Hortwig u. R. v. Wettstein.
Abt. VII, Band 1: **Naturphilosophie.** Bandredakt.: C. Stumpf. Bearb. von E. Becher.

TEIL IV: Die technischen Kulturgebiete.

Technik d. Kriegswesens. Mit Abb. Geh.*) M. 24.—. [1913. Bd. 12.]

Inhalt (Bandredakt. M. Schwarte): Kriegsvorbereitung, Kriegsführung: M. Schwarte. — Waffentechnik, a) in ihren Beziehungen zur Chemie: O. Poppenberg; b) in ihren Beziehungen z. Metallurgie: W. Schwinning; c) in ihren Bezieh. z. Konstruktionslehre: W. Schwinning: — d) in ihren Beziehungen zur optischen Technik: O. von Eberhard; e) in ihren Beziehungen zur Physik und Mathematik: O. Becker. — Technik des Befestigungswesens: J. Schröter. — Kriegsschiffbau: O. Kretschmer. — Vorbereitung für den Seekrieg u. Seekriegsführung: M. Glatzel. — Einfluß d. Kriegswesens auf die Gesamtkultur: A. Kersting.

Probeheft mit Inhaltsübersicht des Gesamtwerkes, mit Probeabschnitten, Resümees, Inhaltsverzeichnissen und Besprechungen der Bände steht umsonst zur Verfügung bei B. G. TEUBNER, Leipzig, Poststraße 3.

Schaffen und Schauen

Zweite Auflage — **Ein Führer ins Leben** — Zweite Auflage

1. Band:		2. Band:
Von deutscher Art und Arbeit		Des Menschen Sein und Werden

Unter Mitwirkung von

R. Bürkner · J. Cohn · H. Dade · R. Deutsch · A. Dominicus · K. Dove · E. Fuchs
P. Klopfer · E. Koerber · O. Lyon · E. Maier · Gustav Maier · E. v. Maltzahn
† A. v. Reinhardt · F. A. Schmidt · O. Schnabel · G. Schwamborn
G. Steinhausen · E. Teichmann · A. Thimm · E. Wentscher · A. Witting
G. Wolff · Th. Zielinski Mit 8 allegorischen Zeichnungen von Alois Kolb

Jeder Band in Leinwand gebunden M. 5.—

Nach übereinstimmendem Urteile von Männern des öffentlichen Lebens und der Schule, von Zeitungen und Zeitschriften der verschiedensten Richtungen löst „Schaffen und Schauen" in erfolgreichster Weise die Aufgabe, die deutsche Jugend in die Wirklichkeit des Lebens einzuführen und sie doch in idealem Lichte sehen zu lehren.

Bei der Wahl des Berufes hat sich „Schaffen und Schauen" als ein weitblickender Berater bewährt, der einen Überblick gewinnen läßt über all die Kräfte, die das Leben unseres Volkes und des Einzelnen in Staat, Wirtschaft und Technik, in Wissenschaft, Weltanschauung und Kunst bestimmen.

Zu tüchtigen Bürgern unsere gebildete deutsche Jugend werden zu lassen, kann „Schaffen und Schauen" helfen, weil es nicht Kenntnis der Formen, sondern Einblick in das Wesen und Einsicht in die inneren Zusammenhänge unseres nationalen Lebens gibt und zeigt, wie mit ihm das Leben des Einzelnen aufs engste verflochten ist.

Im ersten Bande werden das deutsche Land als Boden deutscher Kultur, das deutsche Volk in seiner Eigenart, das Deutsche Reich in seinem Werden, die deutsche Volkswirtschaft nach ihren Grundlagen und in ihren wichtigsten Zweigen, der Staat und seine Aufgaben, für Wehr und Recht, für Bildung wie für Förderung und Ordnung des sozialen Lebens zu sorgen, die bedeutsamsten wirtschaftspolitischen Fragen und die wesentlichsten staatsbürgerlichen Bestrebungen, endlich die wichtigsten Berufsarten behandelt.

Im zweiten Bande werden erörtert die Stellung des Menschen in der Natur, die Grundbedingungen und Äußerungen seines leiblichen und seines geistigen Daseins, das Werden unserer geistigen Kultur, Wesen und Aufgaben der wissenschaftlichen Forschung im allgemeinen wie der Geistes- und Naturwissenschaften im besonderen, die Bedeutung der Philosophie, Religion und Kunst als Erfüllung tiefwurzelnder menschlicher Lebensbedürfnisse und endlich zusammenfassend die Gestaltung der Lebensführung auf den in dem Werke dargestellten Grundlagen.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Dr. R. Hesse und **Dr. F. Doflein**

Professor an der Landwirtschaftlichen Hochschule in Berlin — Professor der Zoologie an der Universität Freiburg i. Br.

Tierbau und Tierleben

in ihrem Zusammenhang betrachtet

2 Bände. Lex.-8.

Mit Abbildungen und Tafeln in Schwarz-, Bunt- und Lichtdruck.

In Original-Ganzleinen geb. je M. 20.—,
in Original-Halbfranz je M. 22.—

I. Band. **Der Tierkörper als selbständiger Organismus.** Von R. Hesse. Mit 480 Abbild. u. 15 Tafeln. [XVII u. 789 S.] 1910.

II. Band. **Das Tier als Glied des Naturganzen.** Von F. Doflein. Mit ca. 500 Abbild., 8 farbigen und zahlr. schwarzen Tafeln. [Unter der Presse.]

Aus den Besprechungen:

„Der wissenschaftliche Charakter des Werkes und die ruhige, sachliche Darstellung, die sich von allen phantastischen Abschweifungen, wie sie in der gegenwärtigen biologischen Literatur so häufig sind, freihält, verdienen volle Anerkennung. Dabei ist das Werk so klar und populär geschrieben, daß sich auf den Leser unwillkürlich die Liebe des Verfassers zu seinem Gegenstande überträgt und er sich ohne Mühe auch zu den verwickelten Einzelfragen führen läßt. Eine ungewöhnlich große Anzahl von Abbildungen erleichtert das Verständnis und bildet nicht nur einen Schmuck, sondern einen wesentlichen Bestandteil des ausgezeichneten Buches." **(Deutsche Rundschau.)**

„Man wird dieses groß angelegte, prächtig ausgestattete Werk, das einem wirklichen Bedürfnis entspricht, mit einem Gefühl hoher Befriedigung durchgehen. Es ist wieder einmal eine tüchtige und originelle Leistung. ... Eine Zierde unserer naturwissenschaftlichen Literatur. ... Es wird rasch seinen Weg machen. Wir können es seiner Originalität und seiner Vorzüge wegen dem gebildeten Publikum nur warm empfehlen. Ganz besonders aber begrüßen wir sein Erscheinen im Interesse des naturgeschichtlichen Unterrichts." **(Prof. C. Keller in der „Neuen Zürcher Zeitung".)**

„... Der erste Band von R. Hesse liegt vor, in prächtiger Ausstattung und mit so gediegenem Inhalt, daß wir dem Verfasser für die Bewältigung seiner schwierigen Aufgabe aufrichtig dankbar sind. Jeder Zoologe und jeder Freund der Tierwelt wird dieses Werk mit Vergnügen studieren, denn die moderne zoologische Literatur weist kein Werk auf, welches in dieser großzügigen Weise alle Seiten des tierischen Organismus so eingehend behandelt. Hesses Werk wird sich bald einen Ehrenplatz in jeder biologischen Bibliothek erobern." **(C. Plate im Archiv f. Rassen- u. Gesellschafts-Biologie.)**

„Ein in jeder Hinsicht ausgezeichnetes Werk. Es vereinigt sachliche, streng wissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes mit klarer, jedem, der in rechter Mitarbeit an das Werk herantritt, verständlicher Darstellung. Jeder wird das Buch mit großem Gewinn und trotzdem großem Genuß lesen und Einblick in den Ernst der Wissenschaft gewinnen. Das schöne Werk darf als Muster volkstümlicher Behandlung wissenschaftlicher Probleme bezeichnet werden." **(Lit. Jahresbericht des Dürerbundes.)**

Ausführl. Prospekt vom Verlag B. G. Teubner in Leipzig

MT Kallenberg, Siegfried
40 Garibaldi
K2 Musikalische
Bd.2 kompositionsformen

806011
MT
40 KALLENBERG, Siegfried
K2 Garibaldi
Bd.2 Musikalische
kompositionsformen
Bd.2

PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 04 02 11 008 2